冯长春

音乐史学文集

历史的批判与批判的历史

在对历史的批判中构筑批判的历史，不仅是音乐史学的研究要求使然，一切历史的研究都是如此。以批判意识和百家争鸣的史学姿态面对音乐史学特别是中国近现代音乐史的研究，是这一学科得以向纵深发展的必由之路。

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

历史的批判
批判的历史

历史的批判与批判的历史

冯长春

冯长春音乐史学文集

在对历史的批判中构筑批判的历史，不仅是音乐史学的研究要求使然，一切历史的研究都是如此。以批判意识和百家争鸣的史学姿态面对音乐史学特别是中国近现代音乐史的研究，是这一学科得以向纵深发展的必由之路。

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

历史的批判与批判的历史——冯长春音乐史学文集/冯长春著．—北京：文化艺术出版社，2012.8
ISBN 978-7-5039-5440-5

Ⅰ．①历… Ⅱ．①冯… Ⅲ．①音乐史—中国—近现代—文集 Ⅳ．①J609.25-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 181505 号

历史的批判与批判的历史
——冯长春音乐史学文集

著　　者　冯长春
责任编辑　王　红
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2012 年 10 月第 1 版
　　　　　2012 年 10 月第 1 次印刷
开　　本　700 毫米×1000 毫米　1/16
印　　张　29.5
书　　号　ISBN 978-7-5039-5440-5
定　　价　45.00 元

自 序

我对中国近现代音乐史的研究始于10年前攻读20世纪中国音乐史研究方向博士学位时。收入本文集的22篇论文，有21篇为近10年间发表的成果。10年后编选自己的音乐史学文集出版，可算是对自己从事中国近现代音乐史学习与研究的一个小结。

本世纪初，在“重写音乐史”已然成为一种音乐史学思潮之际，我也曾撰文参加讨论与争鸣，提出了反思以往的音乐史学观以及“批判地审视与思考历史”、“在历史的批判中构筑批判的历史”等粗浅认识和看法（见本书《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》一文）；2008年12月9—11日，在南京艺术学院召开的“改革开放与中国当代音乐学高层论坛”会议的发言中，我对新时期以来中国近现代音乐史学研究观念的更新与实践，总结了“音乐观的开放与重塑”、“音乐史观的反思与求正”和“音乐史学观的解构与重构”三个主要特征（见本书《新时期中国近现代音乐史学研究观念的更新与实践》一文）；2009年10月21—22日，在中国音乐学院召开的“新中国60年音乐事业发展回顾与展望学术研讨会”上，我在以《“阶级斗争时代”的音乐历史与“后阶级斗争时代”的音乐史学》为题的发言中认为，建国60年间音乐文化的发展，前30年基本是在为政治服务和阶级

斗争思维的控制之下，后30年则是努力在音乐艺术实践和学术研究领域对这一思维惯性加以拨乱反正，使音乐由“礼的附庸”回归其主体地位；2010年11月27日，应中国音乐学院余峰教授之邀，我在他主持的刘雪庵研究课题的一个小型研讨会上作过一个简短的发言，提出了“坚持史料第一的学科意识”、“进一步拓展研究视角与方法”以及“更为深入地阐释历史”等三个尚需进一步努力的治史思考；是年12月17—20日，在华侨大学召开的第十一届中国音乐史学年会的发言中，我提出了“我们能为历史学贡献些什么？”的颇有些感慨的问题。今天，重新审视编入文集的20余篇文字可以发现，它们在不同程度上体现或隐含了我关于中国近现代音乐史研究的上述点滴思考与心得体会。

近代中国音乐的历史转型不过是进入20世纪的事情。文集中所论专题均不出20世纪中国新音乐史的范畴。目录中所作几个专题的分类，是我近年来比较关注或用力的几个方面，特别是关于中国近现代音乐思潮的研究，贯穿了我攻读博士学位和在博士后流动站期间的学术研究。其中《20世纪二三十年代的国粹主义音乐思潮》和《新音乐的理论基础——以救亡音乐思潮为背景》两文，是我的博士学位论文通过答辩后所作的节选发表；《分歧与对峙——20世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争》和《“新音乐”与“战时音乐”——关于音乐与抗战的论争》两文是应梁茂春教授之约为他主编的《中国音乐论辩》一书所写的章节。这几篇文章应该是学界较早针对“国粹主义音乐思潮”、“救亡音乐思潮”以及“新音乐运动”中的宗派主义斗争所作的专题研究。《中国近代科学主义音乐思潮探析》一文，是有感于多年来学界经常讨论的中西音乐关系等话题颇多未能触及问题实质之现象，因而就近代以来深刻影响中国音乐发展的“科学主义音乐思潮”作出了专门的考察与研究，并对科学主义音乐思潮的历史得失作出了反思；《“土嗓子”与“洋嗓子”的对唱——20世纪中叶的中西唱法论争》一文，则是因为看过一些有关声乐领域里“‘土’‘洋’之争”的论文后，发现其历史脉络及相关学术问题并未得到清晰的论述与阐释，甚至不乏语焉不详、史实讹误的问题，因此借《黄钟》主

编田可文教授约稿之机完成了这篇长文。文中讨论的延安时期、建国后全国“音乐周”期间，特别是40年代后期《新音乐》杂志“唱歌方法”专辑中的史料，是以往有关“‘土’‘洋’之争”研究中被忽略和不曾有过的。此外,《被禁唱的领袖颂歌——建国初期对〈毛泽东之歌〉的批判》,是我主持的教育部人文社科规划课题《现代中国音乐思潮研究》中的一个小专题。从这一批判事件以及这则短文中不难发现30年代即已形成的“左”的音乐思潮在新中国成立后的巨大影响，其消极的历史意义依然值得反思。

总之，音乐思潮研究成为我近年来持续不断、深入拓展的学术兴趣点。我始终认为，强化和深化中国近现代音乐思潮研究，是更为全面而深入地认识与阐释20世纪中国音乐文化发展的不可或缺的重要学术途径；音乐思潮研究应立足于音乐思想、音乐形态与音乐风尚三个基本要素，缺一不可。

音乐史学本体论问题关乎整个学科的建设与发展。文集中有关音乐史学本体论的两篇文章，一则涉及20—21世纪之交持续多年的音乐史学思潮论辩；一则是我对新时期以来中国近现代音乐史学所作的回顾与反思。直到今天，关于“重写音乐史”问题依然存在争议，各种关于“重写”之理论与实践的观点不一而足，但戴鹏海先生最早提出这一话题时所针对的“左”的音乐思潮之历史影响的问题实质，似乎为一些论者所忽略了。当然，总体而言，新时期以来中国近现代音乐史学的发展恰恰是在努力摆脱“左”的影响下进行的，音乐史观、音乐史学观等音乐史学本体论问题，也正是在这种学术进程中逐渐发生着变化。不可否认，相对于西方音乐史学和中国古代音乐史学而言，中国近现代音乐史学的元理论研究一直是个比较薄弱的环节。历史哲学层面的探讨不应成为音乐史家学术视域中的荒漠地带，这一论域值得学界投去更多的关注与思考。

受西方音乐史学影响以及中国近现代音乐历史的实际情形而决定，关于音乐家与音乐作品的研究成为中国近现代音乐史研究中的重点论域。文集中《黄自是否了解西方现代音乐理论？》一文，是我于1999年答辩通过的硕士学位论文《黄自音乐美学思想研究》的节选发表，硕士论文主旨虽在于音乐美学

研究，但其中也必然地涉及中国近现代音乐史的相关内容，因此，将其视为我在中国近现代音乐史学习与研究上的起步亦无不可。《如何历史地评价青主的音乐贡献？》和《音乐是上界的语言——一位诗人作曲家的音乐观》两文，是我近年来有关青主研究的文章中侧重于史学的两篇。前者是据2008年11月7日我在中央音乐学院举办的纪念青主与廖辅叔的学术研讨会上的发言稿整理而成；后者是应邀为青主《乐话》、《音乐通论》两书结集重版而作的“导读”，文章力求以“视界融合”的姿态，对青主这位充满争议乃至被诟病、批判了大半个世纪的音乐家作出合乎历史的解读与评价。《萧友梅音乐教育思想管窥——从萧友梅有关音乐教育的几项提案谈起》一文，是为参加2006年8月初在中央音乐学院召开的“萧友梅与当代音乐文化建设”学术研讨会而提交的论文。文章以鲜有引起学界关注的萧友梅有关音乐的一些提案作为考察对象，较为深入地阐述了萧友梅的音乐教育思想。

值得一提的是，《一份尘封了半个多世纪的珍贵史料——陈洪〈绕圈集〉解读》一文之所以能够成文，一则缘于笔者发现并对这一史料线索考掘的执著，一则要归于同仁李岩先生的帮助，是他最终通过得力助手找到了这份已不为世人所知的珍贵史料。也正因此，南京师范大学出版陈洪先生文选时才得以完整收录了其早期的这本文集。从《绕圈集》中我们不难发现，陈洪先生早在1929年自法归国后即已大力鼓吹“新音乐运动”，其宏旨在于创建中国民族乐派。长期以来，学界只知道由吕骥等左翼音乐家于20世纪30年代中期明确提出、此后长期影响中国近现代音乐发展的“新音乐运动”，而忽略或忘记乃至不了解在20—30年代之交即由几位留学归国的音乐家热情呼吁、此后同样影响了中国近现代音乐发展的“新音乐运动”。近现代中国音乐史实质上主要存在着两种内涵旨趣不同的“新音乐观”和两个目的相去甚远的“新音乐运动”。两种“音乐观”和“新音乐运动”一度的“道不同不相为谋”，实质上形成了中国近现代音乐史上“救亡派”与“学院派”长期抵牾的一个历史景观。由这一历史线索出发而对中国近现代新音乐传统加以厘清与反思，这在我的《中国近代音乐思潮研究》一书中曾作出过较为清晰的论述，同样的焦点问题与研

究视角在关于陈洪《绕圈集》解读以及本文集的其他几篇论文中得到了进一步的展开与论述。

笔者清楚地记得，文集中的《乐坛夫子 学苑师范——贺缪天瑞先生百岁华诞》一文发表时，缪天瑞先生虽已是百岁老人但却依然笔耕不辍，令学界赞叹不已。如今重读此文，先生也已成为音乐史教科书中的历史人物了。本文虽然谈不上是一篇深入的学术研究之作，但却成为笔者与缪先生交往十余年的一种纪念。与先生合作翻译《音乐美学要义》以及其间经常向先生讨教中国近现代音乐史问题的往事，至今历历在目。正是从缪先生这位亲历80余年中国近现代音乐历史的世纪老人那里，我了解了许多书本上难以见到的、被遮蔽了的音乐历史片段。先生惊人的记忆力本可为学界提供不少可信的“口述史”，但建国后至“文革”屡经政治运动的人生阅历，使先生在谈及那些并不如烟的往事时总是忘不了叮嘱听者“不要记录”，想来至今令人感慨。当政治成为一种全民信仰抑或不得不遵循的信条时，音乐家的灵魂世界是否如青主所谓存在着“内界”与“外界”的对抗，从而向往着精神自由的“上界”？历史的波诡云谲究竟怎样塑造着现代中国音乐家的心路历程？这些可称之为知识分子心灵史的问题没有在那篇短文中得到展示与论述，但先生和蔼可亲的音容笑貌依然活在我的心中。

20世纪30年代以降，音乐界在很长一个历史时期一直存在着比较严重的宗派主义斗争，撇开“左”的政治思潮的影响不论，其中很重要的一个历史根源在于“左翼音乐家”和“学院音乐家”在音乐思想和新音乐道路上所产生的观念分歧。因此，对近代以来中国新音乐传统的回顾与反思，特别是从理论上对不同新音乐思想和新音乐运动的文化属性及其特点加以深入剖析与总结，有助于我们更为深刻地认识和理解新音乐史上众多的是非恩怨。这一学术旨趣，在《两种新音乐观与两个新音乐运动——中国近代新音乐传统的历史反思》长文中得到了主题性的论述，和《分歧与对峙——20世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争》等文相联系，它们较为集中地反映了笔者力图对近现代新音乐传统作出深度阐释、对被遮蔽的声音加以历史还原的史学追

求。近年来学界关于新音乐运动与新音乐道路的相关新识，使我确信文集中上述专题对“五四”后由一批学院音乐家率先提出并躬身力行、旨在创建中国民族乐派的“新音乐运动”的历史还原与深入解读，具有溯本求源乃至拨乱反正的重要史学意义。

专题史研究中的《中国近代新音乐文化的滥觞——辛亥时期音乐文化巡礼》一文，是应《黄钟》杂志为纪念辛亥革命一百年专栏的约稿而作。正如文化意义上的“五四时期”并非仅指1919年5月4日的学生爱国运动，广义的“辛亥时期”当然不只定格在辛亥年的那场暴力革命。一个世纪后，回顾辛亥时期以及此后曾经影响几代国人的辛亥精神，深感中国现代化的思想资源就在不远的历史深处；而近代中国音乐历史的分期，似乎应在“晚清”与“五四”之间撰写一个精彩的“连接部”——“辛亥时期”，因为五四时期新音乐文化的诸多方面均已在辛亥时期初露端倪，有些音乐文化现象甚至已蔚然成潮。此外，《豪情壮志的音乐年代——“大跃进”时期的音乐文化》和《“文革”音乐的“样板”——革命样板戏的前因后果及其本质特征》两文，系《现代中国音乐思潮研究》课题的阶段性成果。前文曾以参会论文形式于2011年11月23日在台湾佛光大学举办的“第二届中国音乐史学国际研讨会”上宣读，后于《音乐研究》发表。正是通过这两篇文章的发表使我切实了解到，关于“大跃进”与“文革”史的成果发布，通常要面临或是象征性的、或是实质性的政治审查，后文即是被某大学学报退稿后改由《中国音乐学》发表。可见，马克思抨击过的书报审查制度的思想残留，在今天依然不得不为稻粱谋的学术界，一直是某些明哲之举的根本原因。

文集中还收入了我为几位学者的音乐史学论著所作的学术批评，其中《在批评中构筑历史》一文是攻读博士学位期间学习居其宏先生《新中国音乐史》一书的读后感；《明珠翠羽 乐话西中》一文是应中央音乐学院为纪念廖辅叔先生百年诞辰之约，对廖先生于20世纪30年代发表的一些音乐文论所作的述评；《中国新音乐史的宏大叙事与深度批判》一文，是应香港中文大学出版社约请为刘靖之先生鸿篇巨制《中国新音乐史论》增订版而写的书评。后文虽

则吹毛求疵地提出了不少问题，但胸怀宽广的刘靖之博士一向笑对批评，一直视笔者为值得信赖的年轻学友。在学术浮躁的当下中国，絮说这些本应属学术常态的学术自由精神，希望不被读者朋友视为是多此一举。

此外，需略作说明的是，除必要的文字修订和技术处理外，文集中的所有篇什均保留了最初发表时的面貌。其中的稚嫩与粗疏、拙思与浅见，忠实地记录了我在音乐学道路上的求索与成长。整理这些文稿时，也再次想起文章发表时与各位编辑老师学术往来的点点滴滴，这些文章能够得以结集出版，其中也包含着他们的学术智慧与劳动付出。借此机会，谨向各位编辑师友致敬!

最后想说的是，我在音乐学道路上的成长是与业师王宁一、魏廷格、居其宏、戴鹏海诸先生的教诲以及学界许多师长好友的帮助分不开的。因此，不管是敝帚自珍还是野人献曝，这本文集也凝结了我对诸位先生和诸多学友由衷的敬意与谢忱。至于文集中存在的不足与局限之处，则是笔者学力不逮所致，敬请读者朋友批评指正。

冯长春

2012年5月22日于广州

目录

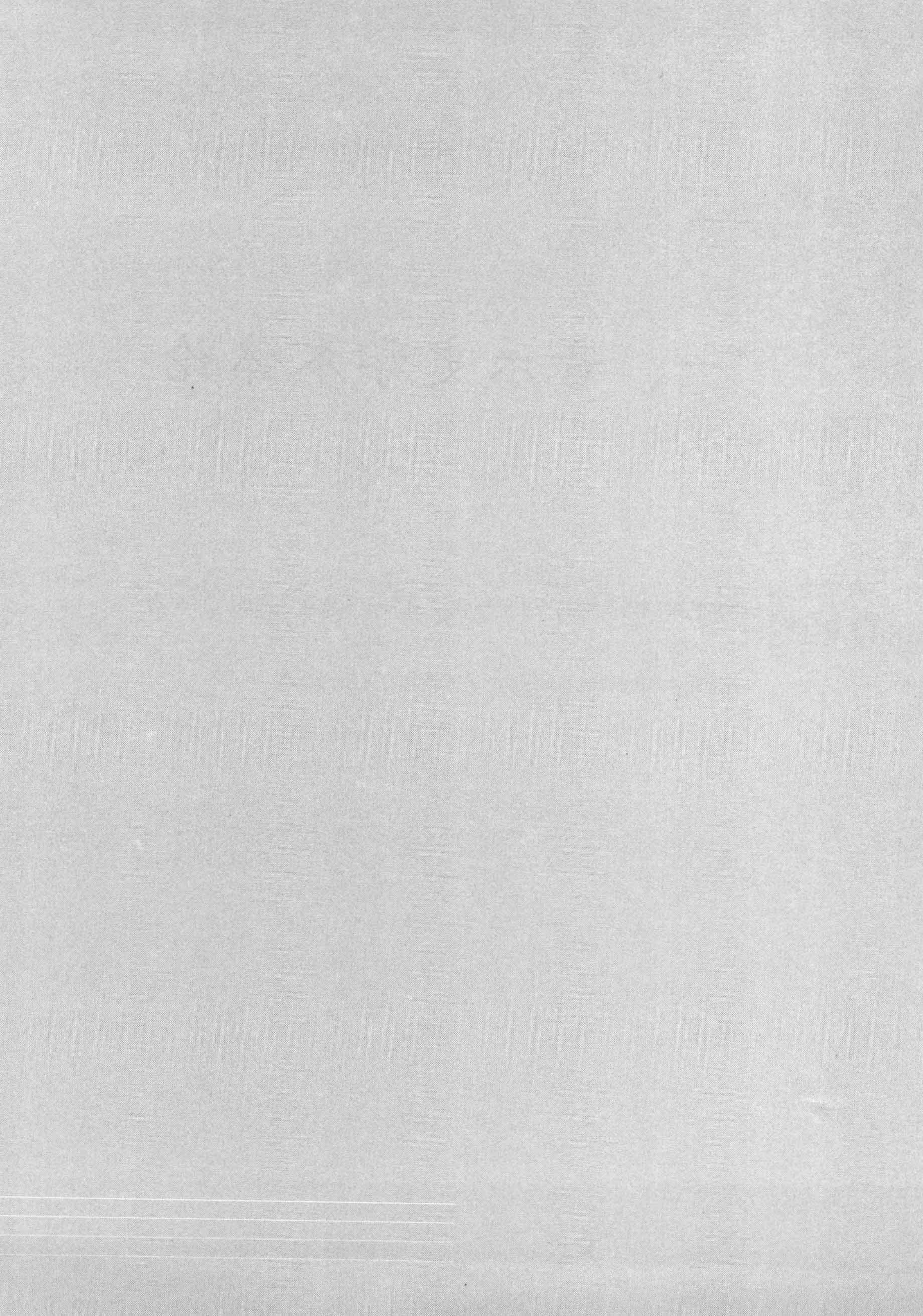
四、音乐思潮研究

五、音乐史学批评

一、音乐史学本体论

历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考

新时期中国近现代音乐史学研究观念的更新与实践



历史的批判与批判的历史
——由“重写音乐史”引发的几点思考

近年来中国音乐史学界关于“重写音乐史”问题的讨论①引起了学界的广泛关注，讨论本身涉及音乐史学研究中的许多重要理论问题，其意义不仅仅在于使我们看到了对一些具体史实的不同认识与评价及其审视与理解的不同角度，更为重要的是，讨论本身反映了音乐史学学科的理论建设中目前存在着一些深层的问题与矛盾，这些深层的问题与矛盾，恰恰是中国近现代音乐史学界所理应关注的当务之

① 关于“重写音乐史”的论争，主要以对汪毓和先生所著《中国近现代音乐史》（人民音乐出版社1984年初版，1996年修订版，2002年第二次修订版）一书所存问题的批评与讨论并以一系列文章的发表为标志。近年来主要批评文本以及涉及“重写音乐史”话题的文章（包括汪毓和的回应文章）有：黄旭东《要还近代音乐史以本来面目，要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》（《天津音乐学院学报》1998年第3期）；汪毓和《历史与历史著作，历史观和史学批评》（《中国音乐》1999年第1期）、《关于音乐通史的写作》（《中国音乐》1999年第2期）、《关于史料的收集、整理和研究》（《中国音乐》1999年第3期）、《对中国近现代音乐史研究中几个史学观点的认识》（《中国音乐》1999年第4期）、《关于“重写音乐史”问题的几点感想》（《黄钟》2002年第3期）、《戴鹏海文章“还历史本来面目”读后感》（《音乐艺术》2002年第4期）、《站在历史的坐标上》（《音乐周报》2003年3月7日、14日第5版）；戴鹏海《重写音乐史——一个敏感而不得不提的话题》（《音乐艺术》2001年第1期）、《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的“战时音乐”》（《音乐艺术》2002年第3期）；冯灿文《解放思想　实事求是　继续深入地研究中国近现代音乐史》（《音乐艺术》2002年第2期）；梁茂春《重写音乐史——一个永恒的话题》（《黄钟》2002年第3期）；陈聆群《我们的“抽屉”里有些什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》（《黄钟》2002年第3期）、《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》（《音乐艺术》2002年第4期）、《关于“重写音乐史”的一封信》（《黄钟》2003年第1期）；王军《对当前“重写中国近现代音乐史”的思考》（《人民音乐》2003年第1期）；居其宏《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》（《中国音乐学》2003年第4期）等。

急，对于今后的音乐史学研究必然有着极为重要的实际意义。比如，如果我们不对史学研究的方法论乃至我们的史学观念进行反思，而仅仅停留在对史料、史实及其不同评价层面的争讼上，那么重写音乐史的讨论就会停留在一些基本的史学常识的演练层面，对于以后的史学研究难以真正带来深层的反思。窃以为，不厘清“重写”概念的具体指向、不对我们各自的史学观进行省思的话，“重写音乐史”要么是一种良好的愿望，要么依然停留在史学研究经验操作的平台，无法真正实现有的学者认为必须重写的目的，也难以形成对音乐历史的正确认识与公正评判，更不利于各具特色的音乐史学著作的出现。笔者不揣浅陋，以下分别就如何理解“重写”的概念、史学观的影响以及音乐史写作的个性化三个方面，略陈笔者对“重写音乐史”问题的几点思考与一隅之见。

一、 如何理解“重写”的概念

所谓重写，必然包含对历史书写对象的解构与重构，即这一对象在某些层面上已经有其不真实或不合目的性的存在，从而导致对它的“先破后立”或“先立后破”。但是，广义地看待音乐史的“重写”问题，它是个假命题。“因为历史的本质正在于不断地增添自身”①，由此，面对不断增添自身的历史，处在不同时代环境和自身条件下的史学家对历史的每一次写作都构成一次重写。这种重写可能是局部的重写，也可能是对某一个案的重写，也有可能是全面改写。史学发展的历程本身就是历史重写的过程，这是史学发展的自觉，也是史学发展规律的必然。因此，从这一角度讲，音乐史的重写是个不成其为问题的问题，“重写音乐史”是“一个永恒的话题”②。

然而，从音乐史研究的具体操作层面，狭义地看待音乐史的“重写”问题，它又是一个时刻牵绕史家神经、极为棘手而涉及史学研究之方方面面的各种具体性问

---

① ［英］阿诺德·汤因比：《历史研究》（修订插图本），刘北成、郭小凌译，上海人民出版社 2000 年版，第 3 页。

② 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002 年第 3 期，第 3 页。

题。翻阅近年来关于重写音乐史话题的相关论文可以发现，有的学者主要针对具体史料、史实的钩沉与辨伪以及史料建设，论及音乐史的重写，如陈聆群先生的文章；有的学者是从对史料的读解、历史结论的正确与否的诘问中，强调音乐史的重写，如黄旭东、戴鹏海先生的文章等；有的学者主要是从历史观以及音乐史学观念的不断更新与发展，关注音乐史的重写问题，如梁茂春、居其宏等学者的文章。不管从哪个角度，都涉及音乐史的重写问题。上述文章都对笔者带来诸多启发与思考，但本文在此不准备参加到对某一具体历史个案的研究与评价当中，而只是就“重写”这一概念引发这样一些音乐史学基本问题加以讨论，即：在音乐史学的研究与书写中，在什么层面上必须重写？在什么层面无须重写？在重写音乐史的讨论中，有哪些问题更值得我们深思？这些问题是论及重写音乐史时首先要面对的不可回避的根本性问题。

（一）在什么层面上存在“必须重写”

历史的存在是不断发展、不断涌现的历时性过程，历史研究同样如此。历史既已逝去就无法再现，我们对它的任何描述与阐释都只能是无限地接近它的本来面目。而在这个无限接近其本来面目的过程中，新史料的出现就成为史学研究得以不断前进的最为重要的因素之一。历史研究的首要前提就是对史料的尽可能全面地收集与占有。没有这些史学研究的原材料，就不会有史学研究的过程与结论，正所谓巧妇难为无米之炊。但有了史料还不够，史家必须对这些史料进行必要的甄别与辨伪，即必须验证它的可信度。因而，新史料的出现以及对史料的研究与证实之后，就必然会引起历史个案或历史局部的重写，尤其是那些足以填补史料空白或影响、改写历史进程的重要史料，会成为对历史进行重写的最有力的证据。以中国古代音乐史的研究为例，关于先秦音乐史的研究在近20年来获得了极大的发展，某些方面甚至可以说是被彻底改写。原因何在？最直接的一个原因就是音乐考古中新的音乐史料的发现。1986—1987年河南舞阳县出土的贾湖骨笛，将有据可考的中国音乐史提前到距今约八千年前后；1978年湖北随县曾侯乙墓出土的战国编钟，显示了我国战国时期音乐文化在乐器制作、旋律发展上的高度成就，并彻底改写了先秦乐律学的发展历史；1976年秦始皇陵区乐府钟的出土，表明我国自秦代即有乐府机

构的设立而非汉代始有。又如，有学者从对中国自北魏至清雍正元年乐籍制度与“乐户”这一特殊社会群体的存在乃至今天民间仍然孑遗的乐户后人的研究，发现正是“乐籍制度”中的“轮值轮训制”使得“乐户”这一群体担负起了中国千百年来民间大量传统音乐的传承之重任。[①] 面对以往不被重视的这一“血肉文本”的“乐户文化”，站在这样一个新的视角上，对于中国传统音乐传承的历史叙述难道不会被“重写”吗？相比之下，中国近现代音乐史离我们“距离”较近，如果说古代音乐史研究中对于珍贵史料的发现犹如“大海捞针”，那么近现代音乐史的史料收集就应该尽可能地“竭泽而渔”。但事实是，中国近现代音乐史学在资料建设上还存在着基础薄弱的严重问题，而史料建设的严重不足，必然影响史学研究与写作的质量。比如，20 世纪 20—30 年代的流行歌曲创作，在近现代音乐史的研究中一直未得到应有的重视，即便有所论述，也是在对黎锦晖时代曲的批评中顺便提及。而事实上，这一时期流行歌曲的创作存在着一个颇有阵容的作家群体：除黎锦晖之外，还有陈歌辛、许如辉、黎锦光等词曲作家。对于这些流行歌曲作家我们大多未在史书中给予相应的位置，由于史料挖掘不够，或者根本就是因为对这一领域的有意忽视，有的流行歌曲作家几乎被排除在近现代音乐史之外。关于这一点，我们翻阅许文霞相关文章[②]便可知道。另外，陈聆群先生对近现代音乐史料建设严重不足这一现象与问题不无忧虑的“重提”，使我们更加清醒地认识到，中国近现代音乐史料的不断发掘，将使这一段历史不断被重写成为可能或必然。应该说，新史料的出现引发音乐史的重写是个史学常识问题，此不赘述。

但是，即便有史料的真实与丰富，也并不一定能保证史学家得出客观公允而全面的认识与评价。事实证明，史学家的音乐观、历史观、学养与政治立场等因素，都有可能造成他对某些历史现象与历史事实的误读、曲解甚至歪曲。就以对汪毓和先生所著《中国近现代音乐史》的批评为例，说它是一部“中共音乐史”未免言过，持这种批评观点者并没有深刻认识到中国近现代音乐发展的主要特点，以及官方意识形态对音乐思想、音乐创作乃至音乐史研究的制约与影响；但汪著中对不同

---

① 参见项阳：《山西乐户研究》，文物出版社 2001 年版，第 202—245 页。

② 许文霞：《我的父亲许如辉与中国早期流行歌曲》，《中国音乐学》2002 年第 1 期，第 63—77 页。

政治背景、不同音乐思想影响下音乐家及其音乐创作的某些厚此薄彼现象，以及相应得出的不客观、欠公允的历史定位，的确存在有失偏颇的历史误读与价值评判。又如香港学者刘靖之教授对百余年来中国新音乐发展历史所作的总体评价，即“抄袭”、“模仿”与“移植”① 的历史演进，也难免以偏概全，与新音乐历史发展的实际情况不相符合。因而，对历史现象与史料加以正确读解，从而发现其背后深藏的历史逻辑与意义，摈弃先入为主的音乐观与历史观的局限，力求客观公允的价值评判，这些音乐史研究的基本法则与新史料的发现一样，对于音乐史学研究具有根本意义。总之，史学研究中对历史的误读、曲解甚至歪曲，同样必然会导致对它的重写。

（二）在什么层面上存在“无须重写”

必须认识到，音乐史学的研究必然包含着史学家对音乐创作等音乐实践活动的审美观照与价值判断。与中国古代音乐史学相比，中国近现代音乐史研究中对音乐作品的关注与评价占有更为重要的地位（当然，对音乐作品的研究与评价并非音乐史研究的唯一对象）。从这层意义上讲，音乐史的写作就是史家对历史音乐的接受过程与审美评价过程。如果说史料、史实的讹误以及史家对历史事实的误读与曲解使得它们必须被重写（假设它具有重写后的真实性与可接受性），那么，史家在音乐的审美评价上所得出的不同结论却并不存在必须重写的问题。因为在审美价值的判断上，没有一个科学的标准，也没有一个普遍的规范。审美判断允许“萝卜青菜，各有所爱”。音乐语言的非语义性与模糊性以及由此带来的不同审美主体获得的不同审美感受，使音乐的价值评判难以有一个具体的标准量化，这是音乐艺术的特性和音乐审美的规律使然。而且，从历史的角度看音乐的接受，“每一个时代都有特定的音乐意识，人们不可能完全摆脱他生活在其中并已潜移默化在他的意识中的时代的音乐意识。所以，‘每一个时代都使同一部音乐作品得到重新演释，予以翻新。’要百分之百恢复历史作品的原状是不可能的。一部音乐接受史，就是一部

① 参见刘靖之：《抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段》，李岩译，《音乐与表演》2000 年第 3、4 期连载。

音乐意识史。音乐作品的生命，是在历史意识与现实意识的统一中获得的。没有抽象的历史作品，只有现实的历史作品，因为历史不可能倒退，除非一个人生下来就活在古人的环境中"①。但这并非说，对一部音乐作品的审美评价可以随心所欲，这也不是作品研究与审美评价的准则。尽管音乐审美评价存在主观性和由此带来的差异性，但历史学家在史学研究的特定目的下却不能如普通听众一样随个人喜好而取舍作品与臧否作家。他必须将作品还原到历史当中，在历史中评价作品，他必须比普通听众具有更为强烈的历史意识。这并不与史学家站在现时的角度看待历史相矛盾。

当然，音乐史的研究并非等同于音乐美学研究，对音乐作品的整体评价也不可能仅从音乐的审美角度着眼，况且对音乐作品价值的评估也涉及作品的生成背景、音乐的社会效果甚至政治意味等外部因素。但是，我们却不能在史学研究中，尤其在对待音乐作品的审美评价与历史分析时，主要以这些外部因素为标准，作为对音乐作品及其创作主体的评价尺度。如果史学家仅以政治立场、音乐的社会效果作为评价音乐作品与音乐家的主要标准，这种评价标准是不全面和不符合音乐艺术的发展及其评价规律的。既如此，它就有可能引发重写。比如，前苏联斯大林"恐怖时期"对某些作曲家及其作品以政治尺度所进行的残酷批判，中国"文革"时期音乐彻底沦为政治斗争的工具与奴婢的历史荒诞，无不是以政治等音乐的外部因素作为评价音乐作品的主要甚至是唯一标准。历史正在证明，上述音乐的历史评价已经被改写和重写。

因此，如果史家对音乐作品的价值评判并非以作曲家的政治立场或作品当时所产生的社会效果，相反是以作品本身的艺术性及其美学价值为主要尺度进行评价，那么，对于史学家的这种基于美学评判所得出的结论，我们没有重写或修正的必要（尽管作曲家和历史学家的美学观都有可能受某种政治因素的制约，但这与在音乐评价中是否将政治目的、政治立场作为出发点和最终目的，有着根本的不同）。因为，每个人的审美判断都是基于他自己的审美趣味以及他的综合修养，每个人都有理由喜欢哪一部作品，也有理由不喜欢哪一部作品，审美评价没有恒定的标准。

---

① 蒋一民：《当代德国音乐美学掠影》（下），《中国音乐学》1988年第1期，第58页。

马克思主义经典作家关于“美学的和历史的”文艺批评观点早就为音乐接受和批评提供了方法论上的指导。恩格斯在1859年《致斐·拉萨尔》的信里批评拉萨尔的历史剧《济金根》说：“我是从美学观点和历史观点，以非常高的、即最高的标准来衡量您的作品的……”[①] 在这个前提下，音乐史的写作应该允许史学家主观审美感受的流露。既然每个人都有可能在历史书写的过程中从音乐接受的角度对音乐作品得出不同的审美评价，那么，对同一音乐对象的不同理解与重写就成为一种必然的存在。但这与我们前面所讲的必须重写有着意义上的根本不同。另外，能否或必须客观地描述音乐作品的价值与意义？笔者以为，没有必要也不可能做到这一点。假设真是那样，每一位研究者的主体性何在？审美评价的丰富多样性何在？我们的音乐史书中对音乐作品的评价是否就会千人一面、毫无特色？

二、 史学观的反思与定位

对于“重写音乐史”，我们目前最迫切的出发点是什么？有的学者是从一个个需要重写的个案做起，如戴鹏海近年来相关论域的两篇文章；陈聆群则认为：“一是从改造整个学科出发，而不是仅仅局限于挑一个个‘个案’的毛病，因为那是挑不完，也无关大局的……二是采用建设性思维，而摈弃批判性思维（实际是破坏性思维），决不能光批不建，甚至因过分挑刺或着力维持，以致使人望而却步，不敢涉足。”[②] 居其宏认为：对于音乐史的重写，既可以自上而下，从历史观的改造出发进而重写音乐史；也可以自下而上，以确凿史实和材料作支撑，从一个个具体的个案重新做起，进而跃升到历史观检视的宏观层面，以达到重写音乐史的目的。[③] 笔者在此想强调的是：反思音乐史研究中的“史学观”并对其进行合理科学的定位，同样是解决音乐史学写作中“重写”问题的关键。

---

① ［德］弗里德里希·恩格斯：《致斐·拉萨尔》，杨炳编《马克思恩格斯论文艺和美学》（上），文化艺术出版社1982年版，第418页。

② 陈聆群：《关于“重写音乐史”的一封信》，《黄钟》2003年第1期，第113页。

③ 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003年第4期，第8页。

所谓“史学观”，以笔者的理解，即史学家对史学学科性质及其研究方法、规律、本质的看法与认识。比如，中国近现代音乐史这一学科曾在很长一个历史时期被视为是一门为政治服务、为阶级斗争服务的战斗的学科。也正是由于在这种史学观严重制约下的中国近现代音乐史学存在着各种各样的非历史主义的问题，从而导致了思想解放后学界发出了“重写音乐史”的呼声。以往，我们主要对音乐史家的历史观及其在音乐史学研究中的重要意义进行过必要的关注与探讨，但却对音乐史研究中“史学观”的重要意义缺乏足够的认识。很显然，一定的历史观总是制约着史学家对历史研究对象的取舍与定位，而一定的史学观又总是影响着史学家在历史研究中所采取的方法与价值取向。传统的历史研究中，人们主要关注的是历史的真实性、客观性问题，但却忽略了历史研究中的史学思维、史学观念、史学家主体认知能力的考察与研究。对于上述被忽略的几项涉及史学观问题的考察与研究，却是历史研究中至为重要的一环。西方的分析的历史哲学认为，在历史学中不首先思考历史认识的能力与性质就要去奢谈历史的本质或规律，就如康德所谓飞鸟要超过自己的影子一样，是不可能的。[①] 以此反观音乐史的研究，即便有了对史料的钩沉与稽考、对史实的判断与辨别，是否就一定会对某一音乐历史现象得出真实、客观的描述与评价呢？所谓纯粹的信史写作能得以实现吗？答案恐怕是令人失望的。“人类从事音乐活动的历史是一部客观的音乐史，而音乐史家写的音乐史著作则是一部主观的音乐史。”[②] 因而，在音乐史学的研究当中，也应对史学思维、史学观念以及史学家的主体认知能力进行必要的考察与反思。

音乐学家李元庆曾对史学研究提出这样几个层次模式：

一、低层——微观史学，以追求史实“复原”，确立个别历史事实的客观存在为目的，考释和描述为主要方法，真实性和准确性是其主要价值标准。二、建筑在低层——微观史学基础上的中层——中观史学，将探索个别的史实

① 参见［英］威廉·H. 沃尔什：《历史哲学导论》“译序一”，何兆武、张文杰译，广西师范大学出版社2001年版，第2页。

② 郑祖襄：《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社1998年版，第3页。

间相互关系、并作出合理阐释作为主要任务，以史实、史论相结合进行分析归纳为主要方法。三、高层——宏观史学，在已确立的史实史论上面，建立历史演化的一般法则和理论模式，结合假设和想象的抽象思维是它的主要的研究方法，其价值可由体现理论自身内部一致性的自体性，衡量理论同已确立的史实、史论一致程度的涵盖性，以及能否在同史实、史论的对照中，提供超出其背景知识的新信息及大小程度的参照性，其参照性的大小是其价值的主要标准。四、哲学——总体史学，即从哲学角度对史学自身存在的思考，方法和价值主要体现在哲学的思辨上。①

笔者以为，李元庆先生提出的上述史学研究的几个不同模式的存在，既明确了历史记载与历史表述的几种不同模式与层次，又在每种层次模式中暗含着其相应的史学观念。假设由此而审视重写音乐史话题，我们所须重写的问题是在哪些层面上呢?

意大利美学家克罗齐说过："一切真正的历史都是当代史。"② 尽管我们不赞同克罗齐历史哲学观中以主体性吞并了历史认识之客观性的观点，但我们也可以这样理解：同一段历史对不同时代的研究者而言，都是一段新的历史；而每一个研究者又不可避免地在对历史的读解中带着其所处时代的思想烙印以及他自身的思想认识。历史研究永远是一个无限接近历史真实与追求历史规律的过程，但在这个不断被"刷新"的历史写作过程中，不同学者由于其学术思想、研究方法、研究视角等史学观念的不同，对同一历史现象或历史事实所得出的不同研究结果与意义阐释，正是史学研究得以发展的一个重要方面。从这一角度讲，历史的不断被重写是必然的，但它是史学研究的自觉使然。因而，史学的存在不是以历史事实的所谓忠实记录与客观描述作为其根本任务，史学家也不是以历史记录的档案员的身份而存在。每一段历史的意义不仅仅在于历史本身，同样也在于史学家所赋予它的历史阐释与

① 转引自戴嘉枋：《继承、扬弃与发展——论音乐史学多元化观念的萌生及其合理内核》，《中国音乐学》1988 年第 1 期，第 47—48 页。

② ［意］贝尼季托·克罗齐：《历史学的理论和实践》，傅任敢译，商务印书馆 1982 年版，第 2 页。

评判。这样讲，并非意味着在史学研究中可以忽略历史事实的真实性，而是强调史学研究不能仅仅停留在还原历史和对历史进行静态的记录性描述上，而是要赋予历史以动态的与现时代相联系的再度阐释，从而丰富历史本身所蕴涵的意义。音乐史的重写同样在于史学观念的不断更新，音乐史学研究的活性与生动也正在于此。

三、 音乐史写作的个性化

"历史学家的作品，像艺术家的作品一样，可以在某种意义上被认为是他的个性的一种表现。"① 新时期以来，国内音乐史学家对于音乐史写作的不同意义上的个性化要求与呼吁一直没有停止。不少学者都曾著文谈及这一问题。因而，关于音乐史写作的个性化问题是与重写音乐史相关的一个老话题。但遗憾的是，我们的音乐史书的写作似乎仍然是共性太多而个性不足。这里首先就触及到这样一个问题，即如何认识音乐史写作的个性化？笔者以为，音乐史写作的个性化，主要体现在两个方面：

一、对于相同的历史对象，不同的研究者有着不同于他人的独到史学见解。关于这一点，笔者想以西方音乐史学中对历史人物的评价为例。我们知道，在西方音乐史研究中，对柴可夫斯基的评价，史家历来有着不同的观点，有些甚至存在极大的分歧。法国音乐学家保·朗多尔米（Paul Landormy）的《西方音乐史》是一部深受音乐界和音乐爱好者欢迎的作品。作者在音乐史学、音乐美学和音乐批评等方面的修养，使得此书的撰述既有严谨的学术作风又有活泼的文学特点。朗多尔米对历史人物的评价同样有着自己鲜明的观点。他仅用寥寥数行文字对俄国极为重要的作曲家柴可夫斯基和鲁宾斯坦作出如下评价：

> 他们的作品冗长啰嗦，音乐往往有一种令人生厌之感，而且表现出的特点与其说是俄罗斯的，还不如说是德意志的。

① ［英］威廉·H. 沃尔什：《历史哲学导论》，何兆武、张文杰译，广西师范大学出版社 2001 年版，第 14 页。

> 柴可夫斯基的民族性可能较强一些，但他没有足够有力的个性来打破日耳曼艺术的束缚，他很早就受到这种艺术的影响；而且以后又热衷于追求平庸浅薄的成功。[①]

该书英译本译者还同时将与朗多尔米观点相近或相反的关于柴可夫斯基的评价作为注释列于书后进行比较。这种例子，在西方音乐史的研究中，并不少见。杨燕迪在一篇文章中也提到过相似的音乐史学现象：

> 美国音乐学家特莱特勒作为一个有心人，饶有兴味地为我们粗略估算了一下，从肖邦成名至今，人们出于不同的思想观念和观察视角，对肖邦的人生态度和音乐风格性质曾有过完全相异的五种解释。所有这些针对肖邦的解释都没有违背历史的事实，但它们都对事实的不同侧面进行了有意的强调和加工，因而也反映出作出这些解释的人本身在当时的兴趣、承诺和艺术理想。凡此种种，说明音乐史的最终目的并不是达到一种亘古不变的“真理”，而是从当前的视角出发，在不违背史实的前提下（着重号为引者所加），求得一种对过去音乐的富有创见的说明和诠释。[②]

我想，上述引文对于中国近现代音乐史研究中如何评价历史人物、历史音乐，一定会不无启发。

从上可见，由于不同研究视角、美学趣味、艺术理想等的影响，音乐史家对同一史学对象的认识与理解可能会得出极为不同的结论。在尊重史实的前提下，对同一史学对象的不同一的阐释与理解，恰恰是史学研究与写作个性化的重要体现之一。倾听不同的声音，百家争鸣，不正是音乐史写作个性化最好的注脚吗？

二、音乐史的写作方式即其文本的呈现方式可以有不同的体例与语言风格。当然，这些方面的不同首先会受著作性质的不同而有所制约，比如教材有教材的写

---

① ［法］保罗·朗多米尔：《西方音乐史》，朱少坤等译，人民音乐出版社 1989 年版，第 321、322 页。

② 杨燕迪：《探索音乐史：方法论反思四题》，《中国音乐学》1998 年第 1 期，第 79 页。

法，学术专著有专著的写法。前述音乐史个性化写作的第一个方面恐怕是每一个有学术思想的史学家孜孜以求的目标，而这第二个方面，以中国音乐史的写作来看，却往往难以有着与众不同的表现。强调和允许史学文本呈现方式的个性化，并非等于期望历史学的研究文本都像文学作品一样具有各领风骚的风格特色，使阅读历史成为阅读文学作品；但是，作为人文学科的史学研究却又完全可以允许自身具有多种个性存在的可能。尤其是音乐史的研究，当我们面对的是充满灵性而又难以用语言完全描述清晰的音乐对象时，音乐史学本身恐怕就有着不同于其他史学研究的特色。美国音乐学家保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》可以视为写作风格个性化的具有代表性的作品。这本著作的魅力不在于为我们勾画出了从古希腊至20世纪初西方音乐历史发展的演变轨迹、逻辑规律与丰富多彩，而在于作者深厚的文化艺术和美学修养以及富有诗意和文学色彩的叙述风格，其对时代精神、文艺思潮与音乐风格的论述更是时时闪现出作者的卓见而又深入浅出。“在这里，作者所展示的不是一个专门家细致周密的考据钩稽，而是一个不可多得的最高水平的综合家在把握时代精神脉搏上的独到功力，在全方位联系各种人文、艺术、精神现象时的雄才大略，在洞察音乐风格和理解音乐思维上的内行眼光，以及在表述文风上的华美修辞。”① 这里同时也引出另外一个音乐史学的老话题，即“我们在谈论和撰写音乐史时所涉及的已经不只是‘音乐’本身，而是‘音乐文化’的历史”②。当然，这一点就不仅仅是个音乐史写作的个性化问题，它更涉及我们的音乐观、音乐史观和音乐史学观等诸多深层问题，在此不展开论述。

可以说，个性化音乐史的写作本身就是对音乐史重写的多样性的丰富。建立在尊重史实基础上的音乐史的个性化写作不是鼓吹历史研究的相对主义与华而不实，相反，它要求音乐史学家具有更为宽阔的胸怀与眼界，更为全面的知识结构与学养，从而使我们的音乐史研究之路走向纵深与开阔。

---

① 杨燕迪：《中译者序》，保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》，顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译，贵州人民出版社2001年版，第2页。

② ［波］卓菲娅·丽萨：《作为音乐历史要素的音乐接受》，卓菲娅·丽萨《音乐美学新稿》，于润洋译，人民音乐出版社1992年版，第131页。

小 结

笔者最后想说的是，历史研究毕竟不是历史流水账的记录，每一位史学家都应以批判（批评）的眼光审视与思考历史，因而，史学著作中的历史应该是凝聚着史学家批判意识的历史。在对历史的批判中构筑批判的历史，不仅是音乐史学的研究要求使然，一切历史的研究都是如此。以批判意识和百家争鸣的史学姿态面对音乐史学特别是中国近现代音乐史的研究，是这一学科得以向纵深发展的必由之路。从这个意义上讲，不管是历史观与史学观的反思也好，还是史书书写的个性化的期望也好，音乐史的重写就是呼唤音乐史研究在不同层面上的批判意识。关于重写音乐史的话题因而就具有非同一般的意义。但是，必须认识到，音乐史的重写是音乐史学研究当中一个涉及诸多操作层面的具有重要实践意义的问题，只有将它置于史学元理论的探讨与思考的角度来看待，它才真正具有理论上的建设意义。新时期以来，中国音乐史学无论从研究范围、对象、方法还是具体成果上都取得了较大的发展，而每一次的进步与发展，无不是与对新观念、新视角、新方法的讨论密切相关。笔者希望近年来关于重写音乐史问题的讨论，能为中国近现代音乐史，特别是20世纪中国音乐史的研究带来一缕新鲜的空气。

（本文原载《中国音乐学》2004年第1期，中国人民大学报刊复印资料《舞台艺术》2004年第2期转载）

新时期中国近现代音乐史学研究观念的更新与实践

改革开放30年来，中国社会发生了翻天覆地的变化，各行各业所取得的巨大成就是任何一个历史时期所不可比及的，音乐学研究领域也是如此。在思想解放时代大潮的推动下，音乐学研究的发展与进步，最突出的表现是研究观念的更新与实践。音乐学研究观念的更新与实践在音乐学各个子学科中的表现互有异同，以中国近现代音乐史学[①]为例，其研究观念的更新与实践主要体现在音乐观、音乐史观与音乐史学观都发生了重要的变化。

一、 音乐观的开放与重塑

中国近现代音乐史学研究观念的更新与实践首先是与音乐观的开放与重塑联系在一起的。

音乐观是人们对音乐的本质认识，是指导人们音乐实践的思想观念。

20世纪30年代以来，特别是新中国成立后，音乐是阶级斗争和革命的产物与

---

① 中国近现代音乐史学的研究对象是鸦片战争以来至改革开放后一个半多世纪中国音乐发展的历史。1840年至1949年为近代部分，1949年后的20世纪下半叶为现代部分。作为当下观照的“当代音乐”一般是指近距离时段的音乐事象，它主要是音乐批评的对象。本文所论中国近现代音乐史学包括对1949年后中国音乐历史的研究。

工具的观念一直深刻地影响着音乐工作者乃至广大群众。受这种观念的制约，音乐艺术在人们心目中实际缩小为某一类型或某几种类型的音乐，基本可以概括为革命音乐以及那些与革命相关的音乐，革命音乐之外的古今中外许多优秀音乐作品都被视为封建主义或资产阶级的腐朽文化而遭到某种程度的批判和否定，即便是一些健康向上的抒情歌曲也一度被斥为黄色音乐或靡靡之音而遭到口诛笔伐。“文革”时期极“左”思潮的钳制更是将音乐异化为一个“巨无霸”般的钢铁战士，音乐的内容与形式都刻下了深深的专制主义的烙印，音乐艺术的无比丰富性和音乐观的多样性被彻底遮蔽和扼杀。狭隘的音乐观不仅使音乐实践与音乐生活被拘囿在基本以革命样板戏和无产阶级革命歌曲为主宰的极为有限的范围内，同时也导致了有限的音乐理论研究只能锁定在某些特定的音乐对象之上。

思想解放运动与改革开放国策的实施不但深刻地改变了中国人的世界观、人生观、价值观等重大社会观念，人们的音乐观念也发生了根本的变化。

1979 年 10 月 30 日—11 月 16 日，中国文学艺术工作者第四次代表大会在北京举行，邓小平在开幕式上代表党中央致祝辞。祝辞对“文革”期间的极“左”文艺思想进行了深入的批判，对“五四”以来文学艺术的发展作出了实事求是的肯定与评价，指出文艺创作与批评应坚持“双百方针”，“围绕着实现四个现代化的共同目标，文艺的路子要越走越宽，文艺创作思想、文艺题材和表现手法要日益丰富多彩，敢于创新”；强调“在文艺创作、文艺批评领域的行政命令必须废止”，“文艺这种复杂的精神劳动，非常需要文艺家发挥个人的创造精神。写什么和怎样写，只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步求得解决”①。此次大会的召开，标志着文艺的春天终于来到了。在思想解放运动的推动下，音乐思想领域也开始发生深刻的变革。同年 12 月在中国音协召开的音乐理论工作座谈会上，文艺的“阶级性”问题开始受到质疑，学者们试图对此作出新的阐释；80 年代初，音乐艺术的阶级性与音乐语言的特殊性、音乐的“共赏性”等问题进一步引起学界的争鸣讨论。学者们在依然承认音乐艺术具有阶级性的同时也明确指出：由于音乐语言特别

---

① 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社 1982 年版，第 181—189 页。

是纯器乐艺术的非语义性、音乐的民族性以及非劳动人民的创作也可以具有人民性和进步性等因素，音乐审美中是存在着同一件艺术作品被不同阶级所接受和喜爱，即所谓“共同欣赏”现象的。[①] 有的学者则明确指出：

> 那种认为“在阶级社会中一切文艺都具有阶级性”、“阶级性是文艺的本质属性”的说法是不符合文学艺术的历史和现实情况的，是站不住脚的，也是缺乏科学性的。要是只承认文艺的本质属性是“阶级性”，那么客观存在的许许多多并不具有“阶级性”的文学艺术作品，势必被排除于文坛和艺苑。[②]

上述引文中的观点在今天看来并非什么新鲜的理论学说，但在拨乱反正之后的历史转向之际，这些问题的讨论却有着极为重要的意义，它表明音乐界已经开始对既往的狭隘音乐观进行拷问，僵化的音乐神经从观念深层开始活跃起来。摈弃以阶级斗争的眼光审视音乐，从音乐自身特殊性着手、尊重艺术规律及其丰富的人文价值的音乐观念已经开始复苏。

此后，80 年代以来音乐学研究的整体推进为音乐观的开放与重塑起到了至为重要的作用，特别是音乐美学领域对音乐的本质和美学规律的深入探讨、音乐批评领域对音乐现实问题的热情关注以及有关民族音乐传统的争鸣讨论等，都极大地开拓了人们长期封闭的音乐视野和音乐观念，对于更为开放的新的音乐观念的重塑与发展，具有极为重要的意义。

新的音乐实践对人们音乐观念的冲击更是有目共睹。80 年代流行歌曲与新潮音乐两大乐潮的强势崛起，彻底改变了人们既往的音乐观念。随着音乐商品化、风格多样化的兴起与发展，以往左右人们音乐观念的一些条条框框迅速被打破乃至沦为边缘化。因这两大乐潮而掀起的学术争鸣亦不绝于耳，尽管当时也由于非音乐因素的干扰而导致对这两大乐潮的贬斥与否定，但从今日人们对先锋音乐的宽容态度

---

① 参见吴毓清：《音乐的阶级性与“共同欣赏”》，《人民音乐》编辑部选编《1982 年音乐争鸣文选》，第 1—9 页。

② 杨琦：《再谈文学艺术的“阶级性”、倾向性及其它——兼答冯光钰同志》，《人民音乐》编辑部选编《1982 年音乐争鸣文选》，第 39、25 页。

以及流行音乐已融入最广大民众的音乐生活来看，两大乐潮的兴起对新时期以来音乐观念的开放与重塑起到了不可估量的作用，或者说，两大乐潮的兴起本身就是音乐观开放与重塑的感性而生动的体现。90年代以来音乐文化的日渐多元化更是不断地对既往的音乐观念进行着新的解构与重构，人们的音乐观也日趋多元化且更为开放。

由此观之，多元音乐文化的并存发展与音乐美学等学科研究的深入推进正是音乐观的开放与重塑在音乐实践与理论研究上的重要体现，其根本结果是，以革命音乐为圭臬的偏狭音乐观及其实践逐渐让位于多元并存、尊重音乐艺术性的音乐观及其实践，音乐艺术愈来愈解放为“为人服务”而非过去那种桎梏于抽象地“为人民服务”的框框里，音乐艺术的独立性与人的主体性开始得到凸显。尽管在八九十年代之交，音乐观念问题由于政治因素的再度强力渗透而一度变得复杂而敏感，但最终还是在改革开放国策的继续驱动下驶入健康而良性发展的轨道。

中国近现代音乐史学正是在这样一个历史背景下获得了新的生命与发展，上述音乐实践与理论研究中音乐观的开放与重塑，必然促发学界对以往近现代音乐史研究中的音乐史观进行深入的反思。

二、 音乐史观的反思与求正

唯物史观是我们正确认识音乐历史发展的根本历史观。

但是，一个不容否认的事实是，中国近现代音乐史学在起步阶段乃至此后较长一段时间里，在音乐史观的理解和运用上更多地强调乃至夸大了唯物史观中关于阶级斗争的理论，尤其在“左”的思潮影响下，中国近现代音乐史学一度主要是对以聂耳、冼星海为代表的革命音乐家的研究，音乐家在阶级斗争观念下被分划为不同的阵营，左翼音乐运动以及由左翼音乐家发起和主要领导的新音乐运动实际上成为30年代后新音乐发展与评判的标尺，有些在近现代音乐史上作出重要贡献但不属于左翼或革命阵营的音乐家被边缘化乃至有意无意地忘却了，即便一些曾在抗日救亡中作出重要贡献的专业音乐家也被鲜明地“一分为二”地审视，政治的偏见替代了理性的认知，不少音乐家的历史贡献并没有得到合乎历史实际的评价。新中

国成立后音乐历史的实际发展也并非真正与所谓新中国成立前夕“国统区和解放区两支音乐大军胜利会师”的史学描述相一致，因为在新音乐运动中即已形成与发展起来的“左”的音乐思潮在50年代后期“左”的政治思潮的裹挟下，仍然继续发挥着巨大的现实影响，以往不同“阵营”中的音乐家的命运、地位及其评价存在着很大程度的差别。

新时期以来，越来越多的史学界同仁认识到，一部中国近现代音乐史是近代中国音乐家共同书写的历史，而非哪一个党派、哪一个集团和哪一个乐派的历史。因此，有学者针对以往存在的“因人废乐、因事废乐、因乐废乐”现象，明确提出：

> 只要对中国音乐有过相当贡献的人，都要进行研究，根据他们的贡献和在历史中所起的作用，给予恰当的评价。①

80年代以来音乐领域里的思想解放、观念更新，特别是80年代初有关中国近现代音乐史学的讨论、1986年在辽宁兴城召开的“中青年音乐理论家座谈会”、80年代中后期“回顾与反思”的学术讨论等，都在不同程度上促进了近现代音乐史学界对历史观问题的思考。这一时期的不少文章，如于润洋《关于音乐基础理论研究的反思》，陈聆群《反思求索　再事开拓》，张静蔚《音乐理论的历史反思》，居其宏《归来兮，音乐批评之魂》、《一个不可逾越的反思课题》，梁茂春《从中国音乐史看毛泽东文艺理论》，戴嘉枋《面临挑战的反思》，等等，均从不同角度和层面对以往极“左”思潮下的音乐史观及其消极的历史影响进行了深刻的反思。比如，针对过去以唯物史观面貌出现而很少有人提出质疑的“音乐史是人民创造的”的音乐史观，有学者撰文指出：

> 以往我们在“人民创造历史”这个似是而非的概念下，一直强调要写“人民的音乐史”，但始终只是一个良好的愿望，谁也难以把它成为事实。关键就在于我们在这个概念所隐含的“人民”与音乐家对立的前提下去观照历

① 周畅：《不拘一格，广些，深些，精些》，《音乐研究》1982年第1期，第17页。

史，而史实所能提供的又多是音乐家的创造实践活动，非音乐家的活动在其中仅占据了一小部分，这就使我们的音乐史学家论述某些在音乐史上具有杰出贡献，而偏偏其作品又缺少一点所谓“人民性”的音乐家时，难免会有一种“欲说还休”的恐惶感。[①]

作者借用马克思主义经典作家“人们自己创造自己的历史”的命题，认为正是“‘从事音乐活动的人们创造了音乐史’的命题是契合唯物史观的，同时也肯定了音乐家审美的主体性在创造活动中的能动发挥对音乐史发展的重要作用”[②]。

尽管上述有些文章曾一度成为权力话语批判的对象，其中也的确存在某些值得商榷之处，但今天看来，这些文章中所蕴含的某种真理性是不会随着时间的逝去而被遮蔽的，相反，新时期音乐学的进步与发展已经宣告了这些文章中提出的某些观点的历史进步意义。

历史观的改变，使得那些被遮蔽的历史正逐渐走入中国近现代音乐史学的视野。一个基本的认识是，中国近现代音乐史并非只是一部革命音乐统而贯之的历史，也不仅仅是精英与经典的历史，所有为近现代中国音乐文化的发展作出贡献的音乐家都应成为不可遗忘的记忆。因此，为某种功利目的服务而观念先行地取舍历史的做法正日渐失去其往日的影响与力量。

三、 音乐史学观的解构与重构

1958年中国近现代音乐史学在“大跃进”的豪情中开始启动，在“左”的思潮影响下，人们对这一学科功能的基本认识带有鲜明的庸俗社会学和功利主义特点，音乐史学被看成是为社会主义革命和阶级斗争的政治服务的一门充满战斗性的学科。当时北京和上海分别成立了两个近现代音乐史编写组，“北京方面提出的口

---

① 戴嘉枋：《科学总结我国当代音乐发展的历史经验——与吕骥同志等商榷》，《中国音乐学》1988年第3期，第106页。

② 戴嘉枋：《科学总结我国当代音乐发展的历史经验——与吕骥同志等商榷》，《中国音乐学》1988年第3期，第106页。

号是写出一部‘真正的人民音乐史’，上海方面提出的口号则是写出一部‘我们自己的革命音乐史’”①。吕骥曾明确指出：

> 我们的音乐史主要地应该把人民的音乐实现出来，不只是专业的，而更主要是民间的、业余的……我们把音乐看作一种社会的现象，音乐艺术是社会生活的反映，音乐史……应该打破专业创作的狭隘范围……应该着眼于人民的音乐生活。②

上述指导思想及其操作的可行性无疑带有很大的片面性，“给刚刚起步的年轻学科，套上了‘左’的框框，影响了几近半个世纪”③。在这样一种音乐史学本体论的指导下，与之密切相关的学科属性、研究对象、史学价值观乃至方法论等问题都存在着严重的政治功利性和庸俗社会学的特征。相当一个时期以来，中国近现代音乐史学并没有成为一门具有独立品格与充满人文精神的音乐学科。

音乐史学观是人们关于音乐史学的性质、本质及其原理等学科元理论的根本认识。所谓音乐史学观的解构主要就是对“左”的思潮影响下的音乐史学观的拆解。80年代不仅在政治上是思想解放的时代，同时也是学术研究中“方法论”热的年代。受历史学界对史学基础理论的整体反思和音乐学界对音乐基础理论研究深入推进的影响，伴随着音乐观与音乐史观的改变，中国近现代音乐史研究中的史学观问题也逐渐引起学者们不同程度的关注。这一问题的逐渐浮出，表明中国近现代音乐史学学科自身已经成为问题研究的对象之一。新的音乐史学观需要重新建立起来。

80年代以来，这一领域的不少资深学者都对以往中国音乐史学研究中的突出问题进行了回顾与反思。汪毓和在论及历史研究中由于片面强调为无产阶级政治服

---

① 张静蔚：《中国近现代音乐史学》，南京艺术学院《当代中国音乐学》课题组著《中国当代音乐学》，人民音乐出版社2006年版，第312页。

② 转引自黄翔鹏1958年12月31日记录整理《中国音协理事会讨论“中国近代音乐史”提纲第二次修订稿的记录整理材料》，中国音乐家协会民族音乐研究所1959年编《中国近代音乐史参考资料》第一辑（内部参考资料，油印本）。

③ 张静蔚：《中国近现代音乐史学》，南京艺术学院《当代中国音乐学》课题组著《中国当代音乐学》，人民音乐出版社2006年版，第312页。

务而导致的随意改变历史的现象时指出：

> 仿佛历史是一块可以随便捏的“橡皮泥”。这种恶劣的影响也曾波及到音乐界。一会儿把某个作曲家、某个作品或音乐理论著作捧上了天，一会儿又把它们打入十八层地狱。使人们对历史的认识莫衷一是、啼笑皆非。尤其对于近现代音乐史的研究更被人们视作畏途，生怕在评价问题上由于摸不清政治气候而犯错误。①

陈聆群也在文章中就长期以来片面强调史学为现实服务以及史学的战斗性等思想所带来的消极影响进行了反思与批判。② 张静蔚则就“长期以来，近现代音乐史学被某种思想所束缚，只能在某种‘指导思想’之下进行研究，而不能从其他角度加以审视”的现象提出批评，认为许多研究成果大体上都是从音乐社会学角度进行研究，而“音乐社会学从外部研究音乐创作、音乐现象以及音乐欣赏等等，主要角度是音乐与社会的关系，它不能对音乐探幽发微，揭示音乐的底蕴。音乐历史是多层次、多角度，甚至是多学科的科学综合，仅从音乐社会学角度来研究历史，就形成线性的单调描述”③。

上述反思与批判都在不同层面上涉及中国近现代音乐史研究的史学认识论、本体论、史学思维等史学观问题。

值得一提的是，20 世纪 90 年代以来一直到本世纪初曾引起众多学者参与讨论的“重写音乐史”问题，也比较集中地体现了新时期以来中国近现代音乐史研究中史观与史学观更新的学术要求。除却学者们大多指出的需克服“左”的观念对近现代音乐史学的影响之外，对于音乐史学观的关注与强调、有关史料建设的范围与策略、传统音乐与新音乐“两个传统的衔接”乃至音乐史书写作的个性化等问题都得到不同程度的反映。应当说，“重写音乐史”的讨论推进了近年来中国近现

---

① 汪毓和：《应发扬实事求是的科学学风》，《音乐研究》1982 年第 1 期，第 14 页。

② 参见陈聆群：《反思求索　再事开拓》，《中国音乐学》1985 年第 1 期。

③ 张静蔚：《对我国近现代音乐史研究的两点思考》，《音乐研究》1986 年第 1 期，第 16 页。

代音乐史学的发展，具有重要的学术意义。限于篇幅，本文不再就此展开评述。[①]

此外，近年来的不少学术成果也从不同层面、不同角度体现出音乐史学观的种种变化。比如李岩结合民族音乐学方法对20世纪上半叶曾经产生广泛社会影响但在学界却长期无人问津的口琴运动及其音乐文化现象的研究；[②] 王勇贯穿运用“关联视角”对王光祈的研究；[③] 居其宏以多重视角对新时期音乐思潮及其相关问题的研究；[④] 孙继南对黎锦晖与“黎派音乐”充满人文关怀的最新研究；[⑤] 冯长春借鉴早期法国年鉴学派“从阁楼到地窖”史学观念，重视运用被遮蔽的非经典、非精英史料对中国近代音乐思潮的研究；[⑥] 等等。

总之，笔者以为，中国近现代音乐史学的进步——正如有学者于80年代所希望的那样——是与“音乐史学多元化观念”[⑦] 的发展分不开的。

综上所述，新时期以来中国近现代音乐史学取得了令人瞩目的成绩，[⑧] 这些成绩是与音乐观、音乐史观及音乐史学观的更新与实践分不开的，它们相互影响相互制约，但无论是音乐观的开放与重塑、音乐史观的反思与求正还是音乐史学观的解构与重构，都反映了当代学人对长期以来“左”的思潮影响的反拨和不断接近历史真实与对史学人文价值的诉求，在这样一种努力下，中国近现代音乐史学正日益成为一门具有独立学术品格的音乐学科。

当然，从总体上看，与一些人文学科或艺术学科的研究相比，中国近现代音乐

---

① 有关“重写音乐史”的学术争鸣及其评述，请参见余峰：《重读“重写音乐史”文论之误释》，《中国音乐学》2006年第3期。

② 参见李岩：《上海中华口琴会及其推广的音乐——一种城市大众音乐文化现象的研究》（博士论文摘要、序论及结论部分），李岩《朔风起时弄乐潮》，上海音乐学院出版社2004年版，第270—297页。

③ 参见王勇：《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯与西文著述研究》，上海文艺音像出版社2007年版。

④ 参见居其宏、乔邦利：《改革开放与新时期中国音乐思潮》，中央音乐学院出版社2008年版。

⑤ 参见孙继南：《黎锦晖与黎派音乐》，上海音乐学院出版社2007年版。

⑥ 参见冯长春：《中国近代音乐思潮研究》，人民音乐出版社2007年版。

⑦ 参见戴嘉枋：《继承、扬弃与发展——论音乐史学多元化观念的萌生及其合理内核》，《中国音乐学》1988年第1期。

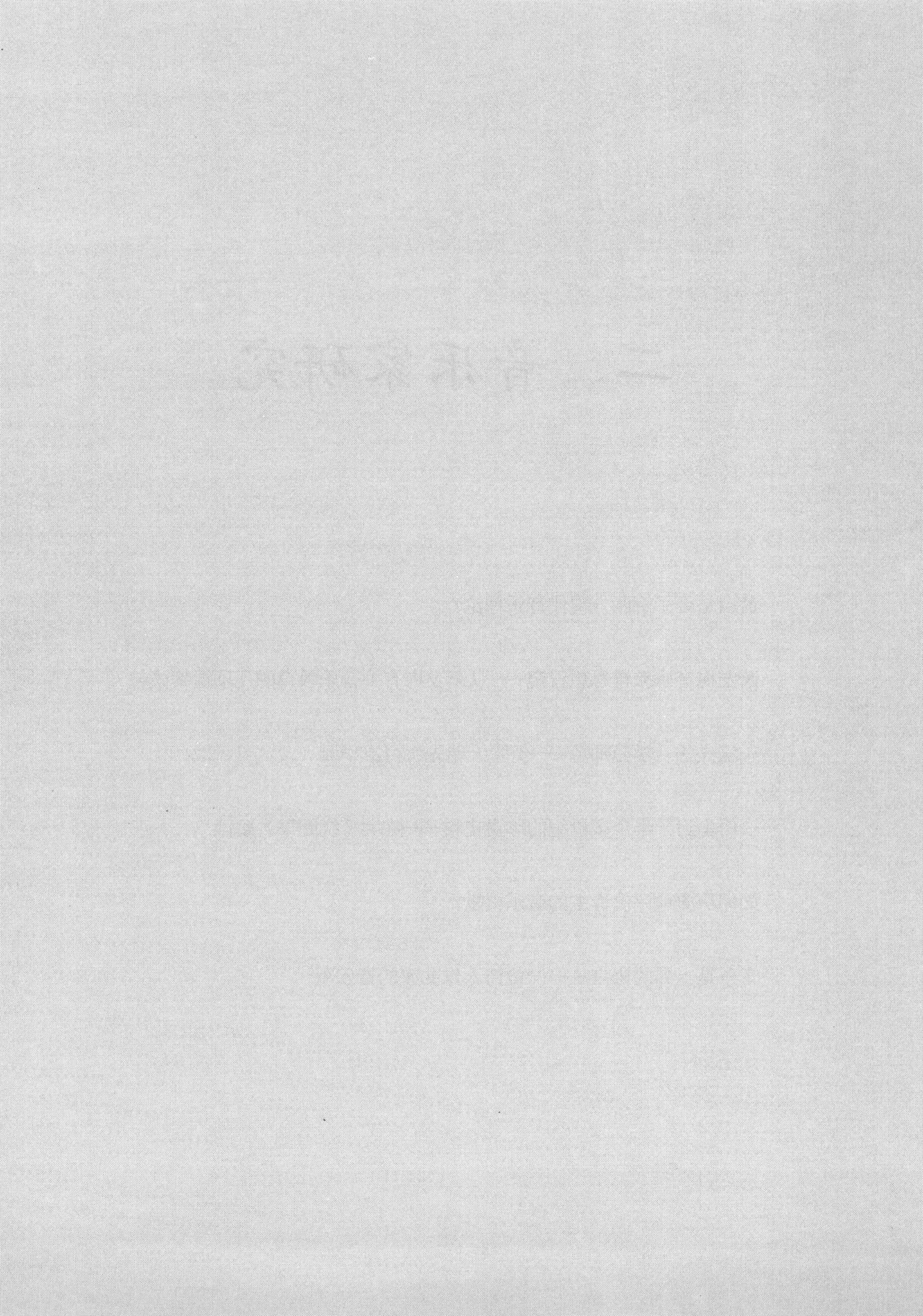
⑧ 有关这方面的详细学术报告，请参见张静蔚与居其宏在《中国当代音乐学》（人民音乐出版社2006年版）一书《中国近现代音乐史学》和《中国当代音乐研究》两章的专题论述以及《中国音乐年鉴》1987卷以来中国近现代音乐史学相关专栏的综述与文献索引。

史研究还存在着某些滞后与亟待解决之处。比如，“左”的思想的影响至今犹在，史料建设比较缓慢，研究视角与研究方法没有很大的突破，专题研究不够深入，音乐本体分析与深度理论阐释能力尚嫌薄弱，海外中国近现代音乐史学研究成果的引进与介绍存在着一定的困难，等等。从这些问题来看，中国近现代音乐史学的进步需要观念更新，同时也期待更多脚踏实地的践行者。观念更新并非这一学科的终极目的，一切观念的更新与实践都是为了更加真实地切近历史、清醒地认识历史、深刻地阐释历史。如此，随着不断增加的历史自身和研究力量的日渐壮大，我们有理由相信，中国近现代音乐史学必将取得更为令人瞩目的成就。

（本文原载《人民音乐》2009 年第 6 期，中国人民大学报刊复印资料《舞台艺术》2009 年第 3 期转载）



二、音乐家研究



黄自是否了解西方现代音乐理论?

黄自（1904—1938）是蜚声于20世纪30年代中国乐坛的一位极为重要的音乐家。他以34个春秋的短暂一生，尤其是在回国后仅约10年的音乐活动中，为我国专业音乐教育事业的开创和新音乐的发展作出了不可磨灭的贡献，并在半个多世纪以来产生了巨大的影响。作为留学生，他是我国第一个在国外以作曲获取学位的音乐学士；作为我国第一代音乐教育家，他又为我国培养了第一代众多的专业作曲人才；作为作曲家，他创作了近百首不同体裁的音乐作品，也是第一个涉足交响音乐和清唱剧等大型音乐体裁的中国作曲家；作为音乐理论家，是他第一次全面系统地在国内传授西方近代作曲理论，并为后人留下了百万字的不同种类的理论著述……可以说，不管在音乐教育、音乐创作还是音乐理论方面，黄自都对后来产生了深远的影响。但是长期以来，对于黄自的研究，在某些方面还没有引起足够的重视，甚至还存在着一些误解与误读。台湾学者、作曲家许常惠先生曾这样说过：

> 黄自要中国音乐现代化，接受西洋音乐的方法，那是完全对的。但他却强迫了二十世纪中国作曲家，穿上西洋十八或十九世纪的服装，或说西洋十八或十九世纪的语言！我不能不说，这个时代精神的形式或语言是奇妙的、过渡的。[①]

---

① 许常惠：《中国新音乐史话》，台湾乐韵出版社1986年版，第136页。

我们也许应该责备黄自的继承人：他们为什么要拿大小调的西洋古典和声来破坏五声音阶？破坏可爱的中国民谣？他们为什么分不出五声音阶与三和弦之间的互不相容的美学上的基本差异？①

试看民国十八年黄自从美国归来的时候带回国内什么样的音乐？他只向国内介绍巴哈至布拉姆斯的音乐，他只教导国内作曲学生习西洋古典和声的技巧，换句话说，黄自带回来的是西洋十八世纪至十九世纪中叶的旧时代音乐。民国十八年，那是一九二九年了；西洋现代音乐的鼻祖杜步西早已成为过去（死于一九一八年）了。黄自难道不知道西洋音乐已经过华格纳与杜步西的时代，而进入拉威尔、史特拉文斯基、荀白克、卡修温等人的时代吗？黄自要中国音乐赶上世界潮流，接受新时代的，国际性的音乐语言，来创作我们这一代的中国音乐。那是完全对的，但他不应该强迫二十世纪中国作曲家们，以十八世纪西洋音乐语言来表现中国人的感情，而应该以二十世纪的进步的，虽然是西洋的但也是国际性的音乐语言，来发扬光大中国音乐的精神，来创作新时代的中国音乐文化。②

黄自的音乐创作与教学，都是以欧洲传统音乐理论为主的。但黄自是否了解当时西方现代音乐及其思想观念？如其了解，他为什么没有向国内介绍西方现代音乐及其理论？这种态度是否从另一侧面反映了他个人的音乐好尚、美学趣味与音乐教育理念？西方现代音乐及其理论没有在20世纪上半叶的中国为国人所传播与接受，是否又恰恰反映了音乐史上的某种必然性？这些问题，在今天看来，依然能引起我们一系列深刻的理性思考。

上述许常惠提出的诘难与疑问，我想首先还是由黄自本人来回答比较好。

黄自在为萧友梅1932年出版的《和声学》一书所写的序言中说：

近五十年来和声之范围已大加扩充，然普通和声教科书都不涉及各种新派

① 许常惠：《中国新音乐史话》，台湾乐韵出版社1986年版，第137页。
② 许常惠：《中国新音乐史话》，台湾乐韵出版社1986年版，第138页。

和声，即华格奈 Wagner 运用之九和弦及半音和声法，亦不列入。他如特皮赛 Debussy 之全音音乐，勋贝 Schoenberg 之无调音乐更无论矣。此非由编著和声学者之墨守旧法，乃于教育步骤上有不得不然者。盖各新派和声皆由旧派和声演进而成，非突如其来之新产物也，故欲知新，必先知旧。苟于模范派之和声尚不能了解，而妄欲模拟印象或表现派，此岂非缘木求鱼哉？……已熟悉严格和声者，亦不可不研究各新派之和声以致用。余深望先生于公余之暇，再以各新派和声编著成帙……①

在《音乐的欣赏》一文以及《复兴初级中学音乐教科书》中，黄自又再次提及西方当时一些所谓现代派音乐：

除这三个重要派别（指“纯正音乐”与“模范派”、“浪漫派”音乐——引者）外，尚有“新模范派”（Neo - classicism）、“印象派”（Impressionism）、“表现派”（Expressionism）、“后期印象派”（Post - timpressionism）、“新原始派”（Neo - primitivism）以及各国的“民族派”等等不胜其繁，此次不能一一详论。②

音乐自从脱离宗教的束缚，变成一种独立的艺术后，发达到现在，在它进展的过程中，不异于文学、绘画，也产生了古典、浪漫、国民音乐、印象、表现、未来等种种不同的派别。兹因时间关系，不能一一详述……③

另外，黄自在 1928 年 3 月 28 日在欧柏林音乐院黑柯克斯教授（Prof. A. E. Heacox）班上用英文写作的专论《和声教学法札记》中的一节《与友人论法文版和声教材》中，也提到了法国作曲家与音乐理论家勒诺芒（Rene Lenor-

---

① 黄自：《〈和声学〉序》，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社 1997 年版，第 65 页。

② 黄自：《音乐的欣赏》，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社 1997 年版，第 13 页。

③ 黄自、应尚能、韦瀚章、张玉珍编：《复兴初级中学音乐教科书》第三册，商务印书馆 1935 年版，第 7 页。

mand，1846—1932）的《现代和声研究》一书，此书是“现代法国作曲家的作品摘编”，在当时已有英文版。黄自本人显然是读过甚至研究过这本书的。所以他说“阅读后你当然能了解他们的技巧及和声观念”，“与此同时，它们还将大大扩充你的和声语汇”[①]。

韩国镄在《留美三乐人》一书中“回答一部分人对于黄自未能带回现代音乐的批评”时说：

> 黄自是一位安分守己、用功课业的学生……在那个时代的那个学校的环境里，他没有多少机会接触象巴黎、纽约、波士顿这种大埠的现代音乐风气，他的教授也不是现代派的人物。何况他自己也还有主观上的选择……[②]

但是，综上所述，我们却可以发现：

一、即便当时黄自所在学校“没有多少机会接触……现代音乐风气，他的教授也不是现代派的人物”，“用功课业”的黄自却显然是了解当时所谓现代派音乐的。我们不敢说黄自是否对现代派音乐感兴趣，作过具体的研究，但从他一一提及的当时各种新派的“五花八门的西洋音乐”，至少能证明黄自在音乐上并不一定“安分守己”，他的眼界还是比较开阔的。如前所述，从他在1928年于欧柏林音乐院所写《与友人论法文版和声教材》一文以及在1929年刚刚回国不久所作的《音乐的欣赏》与《〈和声学〉序》两文来看，黄自关于“现代派音乐”的了解与认识正是来自于在美国读书期间，否则他不会在回国半年后从当时的中国来接触这些思想。

二、在当时“莽莽欧风卷亚雨”以及“西乐东渐”之大背景下的中国，学习西方音乐是历史的必然。尽管继学堂乐歌之后，中国的新音乐在二三十年代开始得到初步的发展，但对于当时的音乐教育来说，对于西方音乐的了解无论是普及还是提高，都仅仅是刚刚起步而已。黄自之所以没有让国内的音乐家穿上“20世纪的

---

① 参见上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编：《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社1997年版，第5页。

② 韩国镄：《留美三乐人》，台湾时报文化出版企业有限公司1990年版，第66页。

服装”与“讲20世纪的语言”，显然是看到了国内音乐教育现状的落后，“于教育步骤上有不得不然者”，认识到了不能“缘木求鱼”的道理。他并不排斥西方现代音乐理论，否则他不会说：“已熟悉严格和声者，亦不可不研究各新派和声以致用。”

三、黄自还说过：“凭心而论，西乐较国乐进步得多。他们记谱法的准确，乐器的精密，乐队组织规模之大，演奏技术之科学化，作曲法之讲求，我们都望尘莫及。用历史的眼光看来，中国音乐进展的程度只可比诸欧洲的十二三世纪。”①

黄自的这种中西音乐的比较，现在看来是站在“欧洲音乐中心论”的文化立场之上。此处暂且不谈这种比较是否合理。笔者以为，正是因为黄自认为中国音乐远远落后于西方音乐，从而才提出了用西洋音乐方法整理我国的旧乐与民谣的主张：

> 目前吾国音乐正处在极紊乱的状态中：原有的旧乐已失去了相当的号召力，五花八门的西洋音乐象潮水般的汹涌而来，而新的民族音乐尚待产生……一国的文化，要不与外族的文化相接触就永远没有进展的可能……把西洋音乐整盘地搬过来与墨守旧法都是自杀政策……在现在情形下，我们也无法阻止西乐东渐。西乐自会不速而来，我们的门再也关不住的。因为这是自然而非人力可以挽回的趋势……西洋音乐并不是全好的。我们须严加选择，那些坏的我们应当排斥，而好的不妨多加借重。总之我们现在所要的是学西洋好的音乐的方法，而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣，那么我们就不难产生民族化的新音乐了。②

从黄自对西方古典音乐的偏爱与推崇，我们有理由相信黄自认为古典音乐的作曲技术与理论“是西洋好的音乐方法”，从而“利用这方法来研究和整理我国的旧

① 黄自：《怎样才可产生吾国民族音乐》，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社1997年版，第56—57页。

② 黄自：《怎样才可产生吾国民族音乐》，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社1997年版，第56页。

乐与民谣，那么我们就不难产生民族化的新音乐了”。只有这样，中国音乐才能像俄国19世纪末的音乐那样，“突飞猛进放一异彩”。因而，我们是否可以这样说，黄自关于中国音乐远远落后于西方的认识以及“中学为体，西学为用”的建立中国新民族音乐的理想，或许是他“只带回西洋18世纪至19世纪的旧时代音乐”的又一原因。

四、至于五声音阶与三和弦之间是否就存在着“互不相容”的“美学上的基本差异”，真的从美学上来讲，那也不可能是绝对的，甚至也只能代表一部分人的美学观念。不过黄自只带回“西洋18或19世纪的服装”与“西洋18或19世纪的语言”，这里也还是有韩国镇所谓黄自“自己主观选择”的原因。而这主观选择的原因中，不能不包括黄自对欧洲古典与浪漫乐派音乐的偏爱，以及基于这一切之上的审美理想与音乐美学思想的制约与影响。比如，黄自在《音乐的欣赏》、《乐评丛话》、《西洋音乐进化史的鸟瞰》和《勃拉姆斯》等一系列文章中，更多的是较为详细地论述了西方古典音乐与浪漫派音乐的特点与区别，认为“最伟大的音乐是能兼具主观与客观美而能得到适当的平衡”①，并非常推崇勃拉姆斯，认为他是“集古典与浪漫音乐之大成”的作曲家。黄自一生唯一一首篇幅较长的管弦乐曲《怀旧》序曲，是一首较为典型的浪漫主义作品，乐曲结构采用了规整的奏鸣曲式，这无疑也体现了黄自认为只有兼具客观美与主观美的作品才是真正完美的作品的审美理想。

五、从音乐创作上看，尽管黄自一生创作了近百首不同体裁的作品，但管弦乐作品却只有两首，即在耶鲁大学的毕业作品《怀旧》序曲和回国后为电影《都市风光》所作的时间只需三分钟的《都市风光幻想曲》，其他器乐作品皆为在美留学时的习作性质的器乐小品。可以说，黄自不仅没在国内介绍或传授西方现代音乐理论与技法，他回国后几乎就没再进行过器乐音乐的创作。这其中的原因恐怕也不难想见。当时国内音乐教育还相当落后，加之又没有能演奏大型器乐作品的管弦乐队

---

① 关于“主观美”与“客观美”，黄自有明确的解释：“古典音乐是偏重音乐本身的美，在音乐技术上用功夫；浪漫音乐则注重表情的美，力求将作者的个性与情感尽量地流露出来，所以我们可以说前者的美是客观的，而后者的美是主观的。”（黄自《勃拉姆斯》，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社1997年版，第25、40页）

（当时的上海工部局乐队是由洋人操纵并供洋人享用的，中国人的作品很难得到演奏），所以，从1929年回国后，黄自的音乐创作就以更为易于群众接受与音乐启蒙的声乐作品为主，尽管他有创作器乐作品乃至大型器乐作品的能力。因此，当时国内的这种社会现实与音乐环境，亦能从一个侧面证明黄自为什么不去进行西方现代音乐理论与技法的介绍与传授的原因。不过，从他的歌曲《卜算子》（苏轼词）对功能和声的突破而带有印象派手法的创作，不也能略窥黄自对“现代派”手法的运用吗？

因而，综上所述，我们是否可以这样说：

首先，黄自并非不了解当时西方现代派音乐及其理论，他之所以“只教导国内作曲学生习西洋古典和声的技巧”或者“带回来的是西洋18至19世纪中叶的旧时代音乐”，是因为黄自清醒地认识到了中国当时的音乐教育现状的落后，“欲知新，必先知旧”，这“于教育步骤上有不得不然者”，否则即是“缘木求鱼”。事实上，正是由于黄自这一代人在国内系统地介绍与传授了西洋古典和声及作曲技术理论作为一个必备的基础，才会有黄自逝去半个世纪后中国人以所谓的“进步的”、“国际性的”西方20世纪作曲技术进行创作的尝试、探索与收获。

其次，从黄自的主观原因方面来看，他接受的主要是西方传统作曲理论与音乐美学观念的教育与影响，他的音乐创作与文章都能体现出这一点，因而他在国内介绍与传授这些内容而非现代派音乐理论与技法，不排除其音乐审美趣味的影响。

再者，任何一个作曲家的创作手法、美学观念都必然受其所处历史条件与社会环境的制约与影响，大到一个作曲家群体、一个民族的音乐特色亦是如此。我们无法责难或苛求黄自有什么样的音乐审美趣味，但黄自认识到音乐教育上的循序渐进性，认识到了不能拔苗助长的道理，认识到了音乐接受与理解等条件对音乐观念与创作的制约，这对于我们今天的音乐教育与音乐创作等实践活动依然有着积极的现实意义。

任何一种艺术语言、创作手法，包括音乐，都有着不可割断的历史血脉与“上下文”联系，必然离不开一个个历史环节的链接；由此带来的音乐欣赏与接受也是这样。况且，音乐创作的理论观念与技法及其与音乐表现之间的关系是个非常复杂的问题，即便要“发扬光大中国音乐的精神，来创作新时代的中国音乐文化”，也

未必就非得（不是不可）运用西方现代音乐理论与技法。一个世纪以来，中国新音乐已获得了极大的发展，“新潮音乐”依旧在翻新，后现代艺术亦已登陆中国，但这是否就是用“先进的”艺术手法来“表现中国人的感情呢”？当然，也并非像有学者认为的那样绝对：“在中国人经过近百年对西方音乐文化的了解和学习中，直到今天，中国人根据自己的审美欣赏习惯，仍然是不接受西方的现代派音乐的。”① 但毕竟，西方现代音乐理论的传入中国以及西方现代作曲技术的创作运用，并不是某些人一厢情愿的事，更不是一蹴而就的事，也不能就此认为中国音乐落后于西方。音乐创作观念与技法的演变与革新，并不仅仅是个音乐技术问题。黄自时代是这样，今天亦是这样。

（本文原载《中央音乐学院学报》2001年第3期）

① 修海林、李吉提：《西方音乐的历史与审美》前言，中国人民大学出版社1999年版。

萧友梅音乐教育思想管窥
——从萧友梅有关音乐教育的几项提案谈起

萧友梅是我国著名音乐教育家、作曲家和音乐理论家，我国近代专业音乐教育的重要奠基人与开拓者，也是我国专业音乐创作与新音乐实践的先行者。综观萧友梅一生，可以发现，他的所有音乐经历与音乐活动，都与一个根本目的分不开，那就是音乐教育。让我们首先对萧友梅的音乐历程及其音乐实践活动作一必要的概览：

1901年，萧友梅在广州时敏学堂毕业后赴日留学，入东京高等师范学校附属中学，1906年入东京帝国大学教育学部，1909年于东京帝国大学毕业；其间从1904年至1909年一直在东京音乐学校注册学习钢琴与唱歌。[①] 萧友梅音乐生涯的开始即是与教育学的学习相同步的。

1912年，萧友梅赴德国留学。在莱比锡大学学习教育学之余，同时在莱比锡音乐院专修音乐理论。[②] 1916年，萧友梅向莱比锡大学哲学系提交博士学位论文

① 萧友梅在日学习音乐时间参见张前著《中日音乐交流史》一书所示“附录1：东京音乐学校中国留学生名簿”，人民音乐出版社1999年版，第372—374页。

② 由汪朴发现的萧友梅留德史料《本部留德学生萧友梅学业成绩报告及请予研究期限一年理由书》一文，使我们第一次清晰地了解到萧友梅赴德留学之主科乃教育学，但同时就读于莱比锡大学音乐学院音乐理论科，但因留德时间不允，一年之内已无法按校方“凡教育学主科者须以西洋哲学及哲学史为副科之一”的规定完成考试，“遂改报乐学（Musikuisskehapt）及音乐史为主科”，并以毕业论文《中国乐队史》（今译《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》或《中国古代乐器考》——引者）取得哲学博士学位。见《人民音乐》（评论版）2006年第1期。

《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》。这是近代中国第一部专门研究中国古代乐器、乐队史的专著，但论文的最后却由17世纪以来“中国的音乐制作”的滞后以及“音乐的学院教育”的落后，提出“我们始终可以寄希望于未来”，认为“除了推广一般的科学与技术之外，还应该更多地注意音乐的，特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养”①。其中不但指出了中国音乐文化在近代以来发展缓慢与滞后的根本原因，同时也提出了发展中国音乐的最重要的两个方面，即音乐教育与专门音乐人才的培养。

1917年取得博士学位后，萧友梅并未满足既有所学，本应学成归国却提请延期回国，意欲继续游历欧美各国，以研究国外图书馆、博物馆及大学、国民学校之组织办法，同时也为了成就其为人类学学科而修学旅行的计划。② 尽管因欧洲战事的影响，萧友梅并未能按计划周游列国考察教育等事项，但我们从他于1934年发表的《欧美音乐专门教育机关概略》一文，是否可以看到他一直关注欧美专业音乐教育体制及教学经验的苦心呢？

可以发现，从1901年东渡扶桑到1912年负笈德国，去国留学前后十余载，萧友梅总是将所有精力集中于音乐与教育两个领域，这一知识结构的有意追求，已经表露出萧友梅将音乐教育作为此后所要从事的事业的可能。

1920年萧友梅归国，从此开始投入到他一生为之无私奉献的音乐教育事业中。1920年至1927年间，先后担任北大音乐传习所、北京女子大学文理学院音乐系和北京艺专音乐系的主要负责人，这些专业音乐教育机构不仅开北京专业音乐教育之先，也是当时国内专业音乐教育之翘楚。1927年，当北京军阀政府的教育总长刘哲以“音乐有伤社会风化”、“浪费国家钱财”为名下令停办北大音乐传习所、北京艺专音乐系等音乐教育机构时，萧友梅毅然南下上海，在蔡元培先生鼎力襄助下，于1927年手创中国第一所专门而独立的高等音乐学府——上海国立音乐院，实现了其长期以来梦想创办音乐院的夙愿，并从此为国立音乐院（1929年后改称

---

① 萧友梅：《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第139页。

② 参见《本部留德学生萧友梅学业成绩报告及请予研究期限一年理由书》，《人民音乐》2006年第1期。

国立音乐专科学校）穷其一生，鞠躬尽瘁。

作为作曲家的萧友梅一生共创作了百余首声乐、器乐作品，其中大部分为声乐作品，这些作品主要集中于《今乐初集》、《新歌初集》两本歌集以及《新学制唱歌教科书》当中。不管是从歌曲多数表现美育及德育的内容还是从并不复杂的创作技术来看，多数声乐作品都是为了音乐教育而作，为音乐教材而作，而非为音乐而音乐、为艺术而艺术。尽管多数作品并未得以广泛流行与备受欢迎，但在当时中国新音乐创作还刚刚起步的情况下，这些作品无疑为当时的音乐教育提供了可供学习与参考的中国人自己创作的专业音乐作品。[①]

此外，作为音乐理论家，目前所见萧友梅留有近60篇极为重要的音乐文著，其中《普通乐学》、《和声学》等著作是明确为音乐教育所撰写、出版的教材，而在一些学术性文章中，萧友梅也念念不忘音乐教育的问题。比如，在《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》、《旧乐沿革》等文章中，萧友梅都一再指出音乐教育的落后是造成中国音乐不发达的根本原因之一，每念及此，几欲痛心疾首，其渴盼中国音乐教育之大发展的拳拳之心怦然可见。

总之，在笔者看来，贯穿萧友梅一生音乐活动的主导脉络及其多方面音乐实践的基本目的，都是为了中国的音乐教育，特别是专业音乐教育事业；他为音乐教育一生殚精竭虑、鞠躬尽瘁，这一切努力又都是为了一个远景目标或最终目的，那就是通过音乐教育培养新的音乐人才，创造与发展中国新音乐，从而建立具有俄罗斯意义上的中国国民乐派。[②] 但是，萧友梅一生致力于音乐教育的思想及其实践究竟包含哪些主要内容，其实质与特点又是怎样？这是我们需要深入了解并加以认真总结的具有历史与现实之双重意义的问题。

事实上，有关萧友梅音乐教育思想的研究，已经不是一个新鲜话题，但是，新

---

① 萧友梅为青年学生而创作的这些作品，很少得到流行，其中很重要的一个原因或许在于词作合作者易韦斋先生的歌词写得半文半白、佶屈聱牙、难于朗朗上口之故。依笔者看来，易氏歌词甚至不如20世纪初某些学堂乐歌的歌词写得明白晓畅。

② 有关萧友梅谈及“国民乐派”问题，可参见1938年《音乐月刊》第一卷第四号萧友梅答本刊记者问的访谈《关于我国新音乐运动》一文。

史料的出现往往能够反映出新的思想内涵，至少也会使得我们加深对以往相关问题的认识或认识得更为全面，正如黄旭东新近发现的《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》一文，[①] 使我们对萧友梅的音乐思想及其爱国情操有了进一步的体认。本文尝试对萧友梅音乐教育思想的探讨与研究，则是着眼于萧友梅二三十年代在一些全国性教育会议上所提出的几项有关音乐教育的议案。

作为二三十年代中国音乐界深有影响的权威性人物，萧友梅除了担任过一些重要音乐教育机构的主要负责人之外，同时还在教育界、音乐界有着诸多社会兼职。比如中华教育改进社国民音乐教育组主要成员、大学院艺术教育委员会常务委员、教育部幼稚园、中小学音乐教材编订委员会委员、教育部音乐教育委员会委员等职务。萧友梅曾说自己“生性是趋于实做一方面的”[②]，这种实做正如他后来自我期许的那样：“岂能尽如人意，但求无愧我心。”[③] 也正是这样一种务实的一贯作风，使得萧友梅无论做任何事情，都能脚踏实地、严肃认真。本文提到的萧友梅有关音乐教育的提案，即是他作为一位音乐教育家时刻关心音乐教育、务实求实作风的真实写照。这些提案尽管不是充分而详尽展示萧友梅音乐教育思想的宏篇大论，但其中却凝聚了萧友梅有关中国音乐教育的诸多宝贵思想与真知灼见。遗憾的是，这些提案长期以来没有得到应有的重视甚至不为人知，即便是《萧友梅全集》这种理应尽可能全面收集萧友梅史料的出版物也将这些提案疏漏掉了。笔者在收集资料过程中，从20世纪20年代的《音乐季刊》以及当代音乐学术出版物《中国近现代学校音乐教育（1840—1949）》（伍雍谊主编）、《弄斧集》（黄旭东著）和《中国近现代音乐教育史纪年（1840—2000）》（增订本，孙继南编著）等文著中，有幸得

---

① 本文反映了萧友梅在抗战这一非常时期对如何以音乐为民族解放服务、音专应如何应对战时需要及其环境以谋自身发展的深层思考，从而进一步展示了萧友梅为中国音乐教育事业而不遗余力的赤子情怀，把中国新音乐的发展和中华民族的解放深刻地联系在一起，同时表现出萧友梅音乐观的新境界。本文已发表于《中国音乐学》2006年第2期。

② 萧友梅：《〈乐艺〉季刊发刊词》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第367页。

③ 萧友梅书斋中曾悬挂此联以表明其在逆境中的心境。见廖辅叔《萧友梅传》，浙江美术学院出版社1993年版，第38页。

到文献线索并查阅到这些提案。从这些提案中可以进一步感受到，萧友梅关心音乐教育事业的范围之广、考虑之周、所见之深令人敬佩；他居于高等学府但时刻关注基础音乐教育，立足现实而又能放眼于未来。笔者以为，对这些提案的了解与解读，应是对萧友梅音乐教育思想研究的进一步丰富和深入。鉴于此，本文一方面以这些提案为着眼点对萧友梅音乐教育思想进行管窥式审视与研究，一方面也想通过此文引起学界对萧友梅学术著作之外的史料的关注。

笔者目前所见萧友梅于二三十年代在一些全国性教育会议上的提案主要有以下几项：

一、1923 年 8 月在中华教育改进社第二次年会国民音乐教育组提出附议并修正案一项，题为《吾国皮黄曲在国民音乐中有无存在之价值可否采取用作乐界之参考》；

二、1928 年 5 月在第一次全国教育会议上提案三项：

1. 与吴溉亭、姜丹书共同提出《整理艺术课程案》，萧友梅提案题为《拟请增加中学音乐科授课时数并在大学添设“音乐领略法”及“唱歌”两项共同选修科案》；

2. 与李毅士共同提出《奖励及提倡艺术案》，萧友梅提案题为《拟请大学院每年拨出二万元为音乐美术之奖金案》；

3. 《拟请大学院以后选派西洋留学生时注意音乐科学额案》；

三、1939 年 3 月第三次全国教育会议提交的《改革现行中学音乐课程案》。

上述提案时间跨度较大，从萧友梅北京时期的 20 年代前期至上海时期的 30 年代末，但所有提案均事关音乐教育，每案所提问题又各有所重。从上述提案中，我们可以发现，萧友梅音乐教育思想中包含着诸多至今仍值得我们学习与继承的可贵之处，这些提案一方面可以与萧友梅音乐教育的理论与实践相互印证，一方面也进一步加深了我们对萧友梅音乐教育思想的认知与了解，从而使我们更加真实地接近萧友梅音乐教育思想的深处。以下就让我们通过对上述提案的介绍，略窥萧友梅音乐教育思想的主要内容及其特点。

一、 肯定传统音乐价值 强调创新不忘旧乐

肯定中国传统音乐的价值，并提出应对传统音乐加以整理与研究，使之成为现代中国作曲家创作之参考，这是萧友梅在1923年中华教育改进社[①]第二次年会国民音乐教育组提出的附议与修正案的主要内容。此次会议共提出议案三项，均为李荣寿[②]所提，其中第三案由萧友梅、宋如海附议，题为“吾国皮黄曲在国民音乐中有无存在之价值可否采取用作乐界之参考”。

“理由”如下：

> 吾国皮黄盛行全国，然近今研究乐学者多不注意讨究。吾想一国有一国之精神，一国有一国之特性，文化之盛衰、风俗之厚薄、国民性之刚柔，与音乐俱有深切之关系。皮黄乃集国人之声情，根古乐之遗响，逐渐脱化，日新月异而成。曲质慷慨激昂、庄严深厚，喜怒哀乐变化自如，是合乎国性之音乐也。用取其调，改良戏词，未尝非社会教育之一助。可否采取加以改良，译成世界共同乐谱，用作乐界之参考焉。[③]

作为附议者，萧友梅一方面呼应李荣寿之提案，同时也指出皮黄等传统音乐之不足，但他如何申述皮黄及其他旧乐之短处，由于未见记载已不得而知，只是从会

① 中华教育改进社成立于1921年12月，由全国教育界知名人士组成。该组织以调查教育实况、研究教育学术、力谋教育进步为宗旨，总事务所设在北京，下设“音乐教育委员会”等三十二个专门委员会。从1922年至1925年共召开过四届年会（参见孙继南《中国近现代音乐教育史纪年》2004年增订本，第63—64页）。第二届年会国民音乐组主席为萧友梅。

② 李荣寿（1895—1965），字华萱，山东济南人，长期从事音乐教育工作，曾担任北大《音乐杂志》特约编辑并发表《我对于我国学校乐歌当改良底刍议》等大量文章，创作有我国早期钢琴小曲《王大娘锯缸》等音乐作品。

③ 《中华教育改进社在北京开第二次年会国民音乐组表决通过之议案》，《音乐季刊》1924年第三期，第2页。

议报道中得知“主席萧友梅申言皮黄之短处，且单指皮黄，范围太狭”[1]。萧友梅长期留学海外，浸润欧洲音乐经年，想必在论及皮黄等传统音乐之不足时，是以中西音乐比较的角度而论的，但不管萧友梅如何指出皮黄等旧乐之短处，从根本上讲，萧友梅肯定了旧乐“有相当价值”，并为此提出修正案。内容如下：

> 吾国古今乐曲在国民音乐中定有相当之价值，应组织研究会（由中西音乐专家担任）将所有现成乐曲译为世界共同乐谱，以备作曲家之参考。[2]

最后，提案议决：照修正案通过。

这则附议并修正的提案，虽则简短，但却至少使我们有如下认识：

一、萧友梅对中国传统音乐文化向来是持批判地继承的态度的，既不妄自菲薄，走向所谓“全盘西化”；亦非妄自尊大，固守国粹心理。综观萧友梅涉及中国传统音乐文化（萧友梅谓之“旧乐”）的文章，都可看出，他对传统音乐一方面持批判态度，指出其与西方音乐相比所不及之处，一方面又心存爱护之情，对中国传统音乐不同于外来音乐的独特之处加以强调与肯定。关于这一点，我们在他后来的许多文论中都可看到。比如，在他为国立音专开设的“旧乐沿革”课而撰写的教材中，萧友梅说道：

> 不怕公开的讲，我国的音乐，在某一时代，虽然有过一点小名誉，但是在本国的立场上看来，至少可以说最近三百年来没有什么进化，若拿现代西洋音乐来比较，至少落后了一千年，所以今日我们想研究吾国旧乐沿革，实际上与“考古”无异。我们除要很虚心地把我们旧乐的特色找出来之外，也要把它的不进化的原因和事实，一件一件的找出来，教给我们学音乐的同志作参考……

---

① 《中华教育改进社在北京开第二次年会国民音乐组表决通过之议案》，《音乐季刊》1924 年第三期，第 2 页。

② 《中华教育改进社在北京开第二次年会国民音乐组表决通过之议案》，《音乐季刊》1924 年第三期，第 3 页。

将来整理或改进旧乐时，总可以得到一点补助吧。[①]

萧友梅是以进化论的观点进行中西音乐的比较的，这在现代已经遭到文化价值相对论者的批评；但是，正如赵元任在论及国乐与西乐之不同时所概括的那样，比之西乐，国乐既有其“不同的不同”，又有其“不及的不同”[②]。所谓“不同的不同”，正是国乐自身所固有的特色之处，也恰恰是发展现代中国音乐依然需要借鉴与继承之处；所谓“不及的不同”，系指与西乐相比，国乐所没有或曰已有但却没有获得充分发展的因素。不及之处，需要学习；不同之处，需要弘扬。萧友梅在修正案中所肯定的“吾国古今音乐在国民音乐中定有相当价值”的结论，也正是对国乐比之西乐“不同的不同”之处的肯定。因而，萧友梅的上述音乐思想代表了“五四”时期多数音乐家的共同认识。

二、较早提出对中国传统音乐加以整理、记录与研究，同时使之成为现代中国音乐创作的参考对象，使中国新音乐不失其民族性的特点。修正案中提出的由中西音乐专家组成旧乐研究会并将现有乐曲译为世界共同乐谱（五线谱）以供作曲家之参考的观念，在萧友梅的其他文论中也时有体现。比如，在其后的1924年为李荣寿所编《俗曲集》所写的“序言”中，萧友梅认为，西方音乐之所以发达进步，其中很重要的一点在于记谱法的改进与完备，而中国音乐则长期以来没有精确而系统的记谱法，因此造成了中国音乐不能有系统的发达。因此，萧友梅提出：

顾一国之中，必有所为国民音乐（folk music 或 folk tune）。[③] 此种曲调虽无精密的记谱法，亦常存在于国民听观之中。唯辗转相传，日久难免无以讹传讹之点。为今之计，如欲保存此种有特性的曲调，莫如速用万国通用记谱法译

① 萧友梅：《旧乐沿革》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第682—683页。

② 赵元任：《新诗歌集·序》，《赵元任全集》第11卷，商务印书馆2005年版，第12页。

③ folk music 今译“民间音乐”。由此序文可知道，萧友梅与李荣寿所谓“国民音乐”即民间音乐，但国民音乐教育则是指针对中、小学的普通音乐教育。

记之，俾可供作曲家与音乐史家之参考。[1]

今天的文化相对论者可能会认为，萧友梅当年尊五线谱为“万国通用记谱法”以及认为中国音乐比之西方音乐不发达的原因在于记谱法落后的观点是值得商榷的，但是，以较为精确的记谱方式，将流传于民间的丰富曲调加以记录整理，既有利于它的保护与流传，又可供新的音乐创作之参考，这应是值得充分肯定的主张与要求。我们今天对民间音乐“集成”式的记录与整理，不正是在大量地做这种工作吗？

直到30年代末，萧友梅在《复兴国乐我见》一文中，依然强调指出，中国传统音乐的宝贵之处，不在于理论乐律，也不在于乐器与演奏技术，而是在于种类繁多、无比丰富的历代辞章与曲谱。萧友梅认为这些辞章与曲谱之旧乐，其浩繁博大丝毫不亚于“国故”，因而亟需延聘专家学者专心整理加以保护。因此，萧友梅提出：

对于延聘专家整理之提议，甚望能为政府采纳，付诸实施，则吾国音乐幸甚。[2]

可以见出，萧友梅一直是极为重视那些富有民族特征的所谓旧乐的，但他的根本用意还不仅仅在于原样保存旧乐，而是正如在提案和许多文章中提出的那样，希望旧乐能成为新音乐创作中的重要参考。这一理想，实际上早在其1916年完成的博士学位论文中即已提到了：

我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提之下获得古

---

① 萧友梅：《李华萱〈俗曲集〉序》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第210页。

② 萧友梅：《复兴国乐我见》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第738页。

乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔遗产。①

我们不妨把萧友梅在博士学位论文中的设想视为他在中国新音乐发轫之初的宣言乃至预言，因为此后中国新音乐的发展也基本上是按照他所指出的那样，传统音乐的因子已经成为富有中国情思的新音乐创作所不可或缺的重要文化给养。对于中国音乐的发展而言，传统的原样延续显然不能满足新的历史条件下人民的需求，传统音乐也只有在成为新的音乐创作中的有机组成部分时，才真正实现所谓“古乐的新生”。历史发展到今天，借鉴西洋音乐技法、汲取传统音乐养分而创作的具有新的时代特点同时又不失民族性的中国新音乐，已经如萧友梅所预言的那样，“这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔遗产”。

萧友梅在1923年中华教育改进社第二次会议国民音乐组上的附议案与修正案，尽管实质上反映了他对于中西音乐关系以及传统音乐与中国现代音乐创作之关系的认识，但就萧友梅的音乐实践来看，本次提案中肯定中国传统音乐价值的态度、提倡中国新音乐创作需要借鉴旧乐有特性之处的思想，都在其长期以来音乐教育的实施过程中得到实践与强调，从他的另外一些文章及其一些尝试性音乐作品，如管弦乐曲《新霓裳羽衣曲》的创作中也都可以大致感受到，兹不赘言。

二、 重视基础音乐教育　遵循音乐美育原则

萧友梅不仅穷其一生投身专业音乐教育，同时也极为关注基础音乐教育问题。近代中国专业音乐教育在萧友梅筚路蓝缕的开拓中终于有了历史性的突破，但是，专业音乐教育的发展必须有赖于基础音乐教育的发达，只有重视基础音乐教育，才能更好地发展专业音乐教育，这是任何时代二者之间都会存在的矛盾关系。萧友梅深深地认识到这一点，因而，对基础教育的关注也成为萧友梅音乐教育思想中非常

① 萧友梅：《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第46页。

重要的一个方面。在 1928 年和 1939 年的两项提案，就明确指出了当时一般学校特别是中学不重视音乐教育的现象，指出基础音乐教育处于播种时期的困难及其重要性；1939 年的提案则特别强调了普通音乐教育乃是以美育为基本原则，同时寓德育于美育之中。

1928 年 5 月在第一次全国教育会议上的提案《拟请增加中学音乐科授课时数并在大学添设“音乐领略法”及“唱歌”两项共同选修科案》内容如下：

【理由】

查第四中山大学去年订定之中学课程：初中之乐歌钟点，只第一二年有之；高中师范科之音乐科，只第一年有之，且多周只一小时；高中普通科，连此一小时并无之：未免对于此科过于轻视。吾国今日之音乐教育，尚在播种时期；应请增加各校音乐学科授课时数，以期有展之一日。

【办法】

（一）初中三年，每年音乐功课，应改为唱歌乐理各一小时。初中选修科，应加钢琴、小提琴、各乐器。

（二）高中各年级唱歌一科，应改为每周一小时。

（三）大学之共选修科，应添设“音乐领略法”（Music Appreciation），每周一小时至二小时。各大学均应添聘唱歌教员，挑选性近音乐之学生，组织歌队，每周以二小时训练唱歌。①

这项提案中所涉及的当时中学音乐课程时数严重不足、过于被轻视的问题，在今天的中学音乐教育中仍有一定的存在，暂且搁置不论；值得我们注意的是萧友梅由此而引发的忧虑与期望之情。忧虑的是，“吾国今日之音乐教育，尚在播种时期”。播种时期的中国音乐教育基础贫弱、亟需倍加呵护，而现实情形却是课时严重不足乃至没有课时，“过于轻视”。期望的是，“增加各校音乐学科授课时数，以期有展之一日”。一个很简单的道理，增加课时意味着对音乐课程的重视，有了重

---

① 章咸、张援编：《中国近现代艺术教育法规汇编》，教育科学出版社 1997 年版，第 252—253 页。

视再加上持之以恒的努力，便会迎来音乐教育开花结果的发展期。更为长久地看，基础音乐教育的发展决定着专业音乐的进步，它一方面为专业音乐教育发现人才、准备人才，一方面又为专业音乐的发展提供主要的受众与欣赏者。因此，以中学音乐教育为主体的基础音乐教育，在一个国家的音乐发展中就有着举足轻重的地位和极为重要的现实意义。一个重视音乐教育的国家，必定是一个音乐发达的国家；一个不重视音乐教育的国家，必定是一个音乐贫弱、落后的国家。

10年后的1937年，萧友梅发表了《中学音乐教学的实际问题》一文，在这篇文章中，萧友梅尖锐地指出："我国中、小学音乐根底太过薄弱了。不，事实上简直可以说它实在毫无音乐根底。"① 文章不留情面地针对当时中、小学音乐教育中存在的课时严重不足、课程标准难以适用、教育官员不懂业务等问题直言提出了自己的批评，并提出一系列有望切实实施的补救措施。凡此种种，无不显示出萧友梅对基础音乐教育一贯的深切关注。

萧友梅在20世纪20年代反映出的问题，在21世纪当代中国的基础音乐教育中有无存在呢？有。时至今日，应试教育依然事实上扮演着中学教育指挥棒的角色，素质教育在很多地方仅仅是一个口号，因此，不重视音乐课程的现象依然在很多中学普遍存在。将本应是音乐课的时间转让给文化课，期末时提前结束音乐课以备考文化课，高中阶段只在一年级时开设音乐课或音乐欣赏课，上课时依然停留在20世纪"学堂乐歌"式教学阶段，诸如此类的现象只要我们做一点真实的调查一定可以看到。不夸张地说，现今的学校音乐教育根本无法与社会音乐的轰炸式影响相抗衡。这是否也是从社会到个人均未能真正重视学校音乐教育之结果的某种体现呢？这些问题已非本文主旨，亦非篇幅所允，搁置不论。

此项提案中值得注意的另一提议，是建议在大学共同选修课中添设"音乐领略法"或"唱歌课"。音乐领略即今日所谓音乐欣赏，在大学中开设音乐欣赏选修课，其目的即是美育；组织歌队训练唱歌，同样是音乐美育的实践活动。民国建立以来，特别是"五四"新文化运动时期，美育已成为一股重要的社会思潮、教育思潮。萧友梅一生受美育思想影响，在一些文论中也曾明确提出音乐乃美育之重要手

① 《萧友梅全集》编辑委员会编：《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第662页。

段。此提案建议大学共同选修课设音乐欣赏或组织唱歌活动，一方面可视为其音乐美育思想的反映，一方面也表明萧友梅重视人生每一阶段的音乐教育，使音乐成为美化人生的重要艺术手段。下面这项提案则直接体现了萧友梅的音乐美育思想。

1939 年在第三次全国教育会议上的提案《改革现行中学音乐课程案》内容如下：

【理由】

二十一年十一月教育部颁布之中学音乐课程标准，关于音乐一科，似嫌观点未尽正确。盖纯以中学之音乐科为一门学术功课，而未知根据美育原理，应用音乐以陶冶学生之德性也。其次，就学术功课之立场言，亦嫌课程内容之过于复杂，而上课时数过于有限，该课程内容涉及看谱、练声、独唱、分部合唱、器乐、乐理、和声、曲体学、音乐史、音乐美学等等，几等于音乐专科之全部课程，而上课时数仅规定初中第一学年每周二小时，初中第二学年起至高中第三学年止每周一小时（二十五年复改减为高初中各学年每周半小时），以如此之有限时间，教学上述浩繁之课程，事实上绝对不能办到。

【办法】

（一）根据美育原则，利用音乐之感化力量，以美化学校生活，陶冶学生德性（特别注重爱国心之发扬），并规定以此为音乐功课之第一目标，而以学习音乐技能为第二目标，以利用歌唱激励抗战热情为附带目标。

（二）增加音乐上课时数：初中各年级至少每周三小时，高中各学年至少每周二小时。

（三）通令各校每日举行朝会或其他集会时加入合唱节目，养成团结习惯。

（四）聘专家从新订定适用之中学音乐课程标准（注重固定唱名法），公布施行。

（五）造具各级学校最低限度音乐科设备表，通令各校切实置备。

（六）全国设音乐师范学校若干所，专门培养中小学音乐师资；目前为划一办法及节省经费起见，令国立音乐专科学校在若干适当地点开办音乐师资训

练班，以期速效。①

我国中小学音乐教育，始于19世纪末20世纪初的“学堂乐歌”活动。早期的学堂乐歌式教育，注重的是以乐歌启发民智、塑造新民、提升社会风气、改良社会，其教育观念带有较强功利主义色彩，反映了近代以来在救亡图存这一大的社会思潮影响下，中国早期多数知识分子在新式教育中所持有的教育救国思想。因此，当时的乐歌基本上都是反映抵御外侮以救亡图存、学习西方科学文明以自强进步等主要内容。从中可以看到，尽管学堂乐歌主要是为中小学堂的少年儿童而作，但其中却承载了乐歌编创者与知识分子多少复杂的思想情感与社会要求。总之，这一时期的乐歌还没有将美育作为它的基本目的。尽管王国维早在1903年的《论教育之宗旨》一文中即已提出美育的思想与要求，蔡元培也在1912年的《对于新教育之意见》一文中明确提出美育应成为新教育的重要组成部分，但美育在音乐教育中却一直没有得到重视，这当然也是与当时中小学音乐教育的普遍落后分不开的。直到“五四”新文化运动时期，美育包括音乐美育思想才逐渐蔚然成潮，引起了一般音乐界人士的关注。

在萧友梅的音乐教育思想中，美育一直是占有极为重要的地位的。比如，萧友梅在20年代的一些文章中就曾反复提到音乐对于美育的重要性：

> 音乐同唱歌于美育很有关系，我们不能因为政府不注意音乐教育……就不研究音乐……所以我很希望爱音乐诸君用科学的法子，做一种有系统的研究。②
>
> 我国已经一千多年没有正当的音乐教育机关了。近日社会上所提倡的，还是偏重造型美术和戏剧两方面，所以我很盼望爱美的同志总要分一半精神来提倡音乐，方才可以讲提倡美育。③

---

① 章咸、张援编：《中国近现代艺术教育法规汇编》，教育科学出版社1997年版，第274—275页。

② 萧友梅：《中西音乐的比较研究》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第163页。

③ 萧友梅：《关于国民音乐会的谈话》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第206页。

上面的这项提案，实际上表明在30年代的中小学音乐教育中，不遵循美育原则，不了解中小学音乐教育的目的及其规律的问题，在教育部颁行的《中学音乐课程标准》中依然明显存在，这不能不引起提倡美育、关心中小学音乐教育的萧友梅的关注。从提案内容来看，教育当局仅仅把音乐课当成了一门“学术课”（或可理解为知识课、技术课），而没有认识到音乐课之根本在于实施审美教育，而非专门的技术教育或知识教育。此外，课程标准中规定讲授的课程内容，实在是“琳琅满目”却不管中学普通音乐教育是否能够胜任与完成这些内容，难怪萧友梅称其“几等于音乐专科之全部课程”。因此，萧友梅在解决办法中明确提出要“根据美育原则”实施中学音乐教育。在“利用音乐之感化力量”的手段下，达到以下两个目的：一、美化学校生活；二、陶冶学生德性。在第二点中，萧友梅特别指出了应“特别注重爱国心之发扬”，这是在抗战的艰苦时期，萧友梅对音乐作为“花丛中的大炮”功能的认识与强调；在美育的前提下，提出“利用歌唱激励抗战热情”，这也是当时每一个爱国音乐家的共识。总之，在萧友梅看来，美育以及寓德育于美育是音乐功课的“第一目标”，音乐技能的学习则是“第二目标”。其中不仅反映出遵循美育规律实施中学音乐教育的原则，同时表现出战争时期对音乐教育与音乐功能的格外重视。

此外，这项提案中提出的在“全国设音乐师范学校若干所，专门培养中小学音乐师资”以及“令国立音乐专科学校在若干适当地点开办音乐师资训练班”，以期速效培养师资的建议，再次显示了萧友梅对中小学音乐教育的多方关注，突出了师资匮乏是教育落后的主要矛盾，培养师资就成为音乐教育中一个具有战略意义的问题。因此，国立音专专门设有师范音乐组的教育体制，也正是萧友梅重视基础音乐教育师资建设的直接体现。

三、 借重西方音乐教育 培养中西兼通人才

作为中国近现代音乐史上留学海外学习音乐时间最长的音乐家，萧友梅对西方音乐文明有着比一般人更为深刻的体认与理解，因此，在他的音乐教育思想中一个

始终不变的观念就是，学习西方音乐、整理中国旧乐，在借鉴西乐创作技术及其理论、汲取旧乐因素的基础上，创造中国新音乐。这一切首先需要的就是能够培养出中西兼通的专业音乐人才，而在中国专业音乐教育刚刚起步的奠基期，欲求工于西乐的专业人才，只有两条道路可行：一是请进来；二是送出去。所谓“请进来”，就是聘请外国音乐家或曾留学海外的中国音乐家到中国任教，使本国学生能够在国内学习西方音乐；所谓“送出去”，就是要选派有音乐素质与发展潜力的优秀音乐人才出国留学，学有所成再回国效力。众所周知，在“请进来”这一点上，萧友梅是不遗余力的。在办学经费极为有限的情况下，萧友梅曾聘请了查哈罗夫、佘浦磋夫、苏石林等诸多外国音乐家以及黄自、应尚能、周淑安等曾留学海外的中国音乐家到国立音专任教，西方专业音乐的教育体制以及西方音乐的系统理论与技能，正是在这样一支师资队伍中建立起来的。但是，对于整个中国的音乐教育而言，仅靠国立音专的师资储备与人才培养是远远不够的。萧友梅胸中所想的并非仅仅是他所苦心经营的国立音专，他所关心的是整个中国音乐教育的发展。因而，在“请进来”之余，还必须要有“送出去”再回来的优秀专业人才。1928 年 5 月第一次全国教育会议《拟请大学院以后选派西洋留学生时注意音乐科学额案》就是反映萧友梅这一思想的提案。内容如下：

【理由】

吾国音乐教育，停顿了已一千余年。近虽有人提倡，但仍苦于师资缺乏，以至无从下手；即欲整理国乐，亦少兼通中西乐理之人。欧洲近日音乐之发达，全是两百年来音乐教育的结果。如欲得人整理国乐及输入西乐，非先派遣学生出洋不可。

【办法】

（一）规定学额　以前出洋留学生习音乐者，千人中不得一人。以后如遇有选派西洋留学生之机会（无论由中央或由各省派去），拟请大学院规定，以派遣人数之十分一为音乐学生学额。

（二）留学资格　凡学音乐者，第一须有天才，第二须年岁较小，方易学完专门的技术。查欧洲著名之音乐院，入学年龄限制极严：习唱歌或理论者，

以二十三岁为限；习器乐者，以十九岁为限。派遣留学生时，宜采用此法。并须考试其对于音乐，有天才否，俾经费不至虚掷，而收效亦较速。但在本国音乐院或音乐科之毕业生成绩优良者，不在此例。①

此项提案之“理由”中反映了萧友梅一生不变的认识与观念：一国之音乐的发达首先在于音乐教育的兴盛，师资是音乐人才培养与音乐文明传承的主要载体；中国音乐之落后与西方音乐之发达，皆在于音乐教育的发达与否；中国音乐之发展需同时学习西乐、整理国乐，中国新音乐的发展应建立在中西音乐因素相互交融的基础之上。不管是兴办音乐教育还是从事国乐整理，均需学习与借鉴西方音乐。因此，就当时来看，是否拥有精于西方音乐而后能够中西兼通的专业音乐人才，成为制约新的中国音乐文化发展的瓶颈。如何解决这一矛盾？萧友梅提出了请政府在选派留学生时关注音乐学生名额的建议。在20年代后期中国专业音乐教育刚刚起步、新音乐行将发展的情形下，萧友梅的提案无疑具有极为重要的现实意义。但是，在当时的社会文化背景与历史条件下，萧友梅的建议很难得到政府的真正关注，音乐人才的培养从来也没有成为官方着力扶持的对象。

值得指出的是，此项提案中所反映出的萧友梅强调学习西乐、整理与融会旧乐以发展中国新音乐的思想，一直贯穿于他的音乐教育理念当中。对于学习西乐者，萧友梅不忘强调对中国旧有音乐的整理与研究；对于学习国乐者，他又深切希望能同时借鉴西方音乐。特别是后者，萧友梅一直期望国乐方面的人才能够同时认真学习西方音乐的理论知识，从而能够借镜西乐、创作出符合新时代的新国乐。他曾在几篇文章中多次提到这一点。比如，在1932年发表的《听过来维思先生（Mr. Levis）讲演中国音乐之后》一文中，萧友梅最后写道：

余尤愿吾校国乐组诸同学，多注力于乐理及和声、曲体等功课，盖欲改良旧乐，必先具有一种方案；欲作成此种方案，非借镜于西乐不可。但余并非主

① 章咸、张援编：《中国近现代艺术教育法规汇编》，教育科学出版社1997年版，第266—267页。

张完全效法西乐，不过学得其法，藉以参考耳。[①]

在1937年撰写的《对于各地国乐团体之希望》一文中，萧友梅寄语从事国乐者：

今吾国各地到处皆有国乐团体的成立，且团员中不乏天才人士，倘能时时借镜西方音乐，理论技术量方面均作有系统的研究，将来改良旧乐创作新乐均非难事，甚望海内音乐同志多发愤努力，以期与西乐有并驾齐驱之一日也。[②]

笔者以为，在国人对西方音乐的了解还停留在较为肤浅、对西方音乐的学习还远不够深入的20世纪二三十年代，萧友梅一再提请认真学习西乐、借鉴西乐，培养中西兼通之音乐人才的主张是符合历史要求的；他特别指出的学习西乐而非抄袭西乐，创造与发展中国新音乐的思想与要求更是值得充分的肯定。

四、 奖掖优秀专业人才 繁荣音乐创作表演

看一个国家音乐是否发达，最为直观的一个方面即是看其在音乐创作与表演方面的成就。或许可以这样说，音乐创作与表演方面的成就是衡量一个国家音乐文化是否发达的重要指标。20世纪20年代，中国新音乐的创作与表演处于刚刚起步的阶段，谈不上任何的成就与骄傲。究其原因，依然离不开专业音乐教育的落后与专门人才的匮乏。因此，欲繁荣音乐的创作与表演，首要任务是培养专门的创作与表演人才。萧友梅于1928年5月第一次全国教育会议上的另一项提案就涉及了这样的问题。该提案题为《拟请大学院每年拨出二万元为音乐美术之奖金案》，内容如下：

---

① 《萧友梅全集》编辑委员会编：《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第588页。
② 《萧友梅全集》编辑委员会编：《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第665页。

【理由】

大学院成立以来，虽设有音乐艺术院，但此为学校教育，收效较迟。查欧美各国政府，莫不有定额之奖金，奖励艺术界之有创作者，或技术特别精巧者。故人才辈出，作品亦日新月异。拟请大学院援照此例，每年暂拨出二万元，为音乐美术之奖金。

【办法】

（一）奖金数目：每年暂拨出二万元，分作四份，每份五千元。以后遇必要时，随时增加金额。

（二）奖金分配：上项奖金，专用以奖励对于音乐、绘画、雕刻、建筑四项之有创作者，或技艺特别精巧者，每人予以奖金五千元。

（三）受奖资格：欲领得此项奖金者，须先有人介绍于大学院。每年春季由大学院延请国内音乐美术专家，组织审查委员会；指定日期审查或批评出品者及演奏者之成绩，决定其合格受奖与否。

（四）奖金之移用：受奖者如尚有出洋研究之必要时，由大学院直接送其出洋，思留学期以三年为限，应得之奖金，即移作学费之用。①

此项提案的核心内容同样是提请政府关心音乐事业。就音乐而言，萧友梅盼望着中国音乐能够有“人才辈出，作品亦日新月异”的美好前景，也正因此，他提出了效仿欧美奖励艺术人才之制度，对音乐创作与表演人才加以严格的专家评定，对表现突出者给予奖励，从而推动中国音乐的发展。当然，优秀艺术作品的诞生不能靠物质奖励的手段得以保证，但奖励毕竟也是一种竞争机制，奖励本身是对艺术领域里佼佼者的认可与褒扬，在一定意义上，对艺术创作与表演进行设奖鼓励，也是促进艺术事业繁荣与发展的积极手段，许多优秀的艺术作品就曾是在设奖比赛中诞生的。

值得一提的是，在萧友梅提出这项议案 6 年后的 1934 年，国立音专举办了一

---

① 章咸、张援编：《中国近现代艺术教育法规汇编》，教育科学出版社 1997 年版，第 257 页。

次“具有中国风味钢琴曲”的设奖比赛。应俄国钢琴家齐尔品（亚历山大·车列普宁 Alexander Tcherepnin）请求“筹划一个以制作具有中国民族风格音乐为目的的比赛，最好的一首由中国作曲家所写、而具有中国民族风格的钢琴曲，将获得一百银元的奖金”① 的建议，萧友梅遂在国立音专艺文社所编刊物《音乐杂志》第三期上刊登了“征求有中国风味之钢琴曲”的启事。评委由齐尔品、萧友梅、黄自、查哈罗夫（俄 Boris Zakharoff）、欧萨可夫（俄 S. Aksakoff）五人组成。应征作品 11 件，比赛结果是贺绿汀《牧童之笛》（后名为《牧童短笛》）获头奖；俞便民《c 小调变奏曲》、老志诚《牧童之乐》、陈田鹤《序曲》、江定仙《摇篮曲》获二奖；贺绿汀《摇篮曲》获名誉二奖。

这是“五四”新文化运动以来，在学习西乐的强大思潮之下，中国音乐家以西方音乐的创作技法展现自己创作才华的一次尝试，也是 30 年代初国立音专专业音乐教育在钢琴音乐创作上的一次集中展示。此次设奖比赛的意义一方面在于体现了萧友梅一直重视、提倡音乐创作的精神，另一方面通过获奖作品也表明，具有中国民族风格的音乐作品完全可以在钢琴这件洋乐器上得以展现，钢琴这件西洋乐器也完全可以表现中国人的思想感情；在设奖比赛中诞生的贺绿汀的《牧童短笛》，从此被视为中国钢琴曲创作逐步走向成熟的标志。因此，从“征求有中国风味之钢琴曲”的设奖比赛反观 1928 年萧友梅的提案，这一提案也就有着不平常的意义。这或许是近代中国音乐界第一次提出应对音乐艺术人才加以经济上的褒奖鼓励，但不管怎样，在中国新音乐创作特别是器乐作品创作刚刚起步的二三十年代，萧友梅提出的对优秀音乐专业人才加以奖励的议案便有着极为重要的现实意义，其根本出发点是为了造就优秀的音乐人才与音乐作品，促进中国音乐的进一步发展，因而值得充分的肯定。

---

① 《俄国作曲家亚历山大·车列浦您（齐尔品）为征求中国风格钢琴曲致萧友梅信的译文》，原载音乐艺文社编《音乐杂志》第一卷第三期，转引自孙继南编著《中国近现代（1840—2000）音乐教育史纪年》（增订本），山东教育出版社 2004 年版，第 436 页。

小 结

萧友梅曾在1938年为国立音专开设“旧乐沿革”讲座所编写的教材中，对中国历代音乐的发展作了一番简要的介绍与研究之后，在结论部分总结出这样几条“教训”：

> （一）想音乐的兴盛非有正式音乐教育机关不可，象教坊那种制度是断不能令音乐作有系统的学习的。
>
> （二）想音乐普及必须从中、小学入手，才易培养成一个好的音乐基础。
>
> （三）想得到良好的音乐教员，必须在音乐院或音乐师范科时教以适当的音乐理论、优良的技术与丰富的常识。
>
> （四）想音乐深入于民众，必须常举行各种公开演奏会、大合唱、音乐比赛及多发刊音乐刊物。
>
> （五）想得到特殊的作曲或技术的人才，必须注意培养音乐天才，不要教他们耽搁了光阴。
>
> （六）想得到超等的音乐作品，须常用悬赏征求之法。

萧友梅最后还强调道：

> 以上六点我国均未有实行过，无怪乎这个古文化之邦——尤其号称礼乐之邦——到了最近几乎成为无乐之国了。①

可以发现，《旧乐沿革》中提到的六点“教训”，几乎都在上述萧友梅的提案中得到不同程度的关注。因此，可以这样说，萧友梅在提案与《旧乐沿革》文中所

---

① 萧友梅：《旧乐沿革》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第727页。

提及的意见、设想与建议，充分反映了他对发展中国音乐教育、建设中国新音乐的一往情深和拳拳赤子之心，提案中所反映出的音乐教育思想与他在一些音乐文论中的观点可以相互参证，相互支持。

总之，萧友梅在二三十年代几次全国性教育会议上的提案，可以视为其音乐教育思想的最为朴实无华的浓缩展现，也是萧友梅研究特别是萧友梅音乐教育思想及其实践研究中的重要文献。“窥一斑而见全豹”，通过对上述提案的解读与相关“链接”，使我们对萧友梅的音乐教育思想有了更为深入而全面的认识，萧友梅音乐教育思想中凝聚着许多至今仍值得我们认真学习与借鉴的宝贵之处。比如，通过音乐教育，他强调学习西方音乐、整理中国传统音乐，在中西融合中创造中国新音乐的一贯认识，在新的历史条件下值得我们进一步发扬。所不同的是，今天的中国音乐界不能再仅仅着眼于中西音乐的二元世界及其相互关系中，而是应放眼世界，吸取一切对于发展中国新音乐有益的音乐元素，同时不忘参考借鉴本民族的传统音乐遗产，使中国新音乐既有世界性的影响，又不失其中国音乐的民族特质或“中国情思”。又如，萧友梅重视基础音乐教育并强调美育原则的思想，在当代中国已成为音乐界之共识并在音乐教育中得到决策性贯彻。但是，受应试教育与社会经济大潮中普遍存在的功利主义风气影响而弃美育原则之不顾，漠视基础音乐教育或违反基础音乐教育规律的现象却也依然大量存在。因而，萧友梅在20世纪上半叶为发展中国音乐教育而唇焦舌敝的呼吁，至今仍值得中国音乐教育界注目与聆听。

特别值得指出的是，将存在于学者书斋与文章中的音乐教育思想提炼为供政府、教育机构讨论与采纳的议案，以提案的方式将自己对于发展中国音乐教育的认识与构想呈现于国内音乐教育界，试图以提案的方式引起人们对发展中国音乐及其教育事业的社会性关注，是音乐学术研究真正走向联系实践、作用于音乐发展的重要环节与标志。萧友梅以其在当时所具有的特殊的社会影响与音乐身份，努力以各种渠道实践自己对于发展中国音乐教育的种种富有建设意义之设想的精神与行动，值得后人的敬佩与赞赏，同样也值得今天每一位同样关心中国音乐健康发展的音乐家去学习与发扬，这甚至是理论真正能够有效地作用于社会实践的一个非常重要的表现。因此，联系当下中国音乐教育中所存在以及学者们所关心与研究的种种现实问题，萧友梅通过一些全国性教育会议提交议案并试图努力促其实践的行为，就有

着非常重要的现实意义。当然，从议案设想走向真正作用于教育实践的前台，其中又存在着各种各样的问题与环节，而这些就不是本文所要展开讨论的对象了。

总之，正如廖辅叔先生在论及萧友梅时所说：

> 只要我们想一想在那风雨如磐的日子里，象先生那样登高疾呼，召集同志，而且锲而不舍，贯彻始终，直到生命的最后一息，并世能有几人？他的遗文正是先驱者的遗产，凝聚着他毕生的心血，吉光片羽，都应受到后人的珍视。①

让我们永远铭记萧友梅先生为中国音乐教育事业所作出的筚路蓝缕的历史贡献，他在20世纪二三十年代战乱频仍、民不聊生的社会背景下，为中国音乐的发展而燃烧自己、倾其一生的崇高的奉献精神，理应成为今天和平发展的大好时代条件下，所有中国音乐教育工作者自我期许与实践的崇高信念。

（本文原载《音乐与表演》2007年第1期）

---

① 廖辅叔：《萧友梅音乐文集·序》，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社1990年版，第7页。

乐坛夫子　学苑师范
——贺缪天瑞先生百岁华诞

今年是著名音乐教育家、音乐学家、音乐翻译家、音乐编辑家缪天瑞先生百岁华诞，音乐界、教育界、文化界都在为缪老的健康长寿及其著作等身的音乐成就而表达着由衷的敬意和美好的祝愿之情。缪老是“五四”以来中国音乐文化发展的见证者和参与者，在近一个世纪的音乐生涯中，缪老在音乐学研究的多个领域以及我国的音乐教育事业中作出了令人景仰的突出贡献。面对缪老就像面对一部丰厚的音乐书籍，打开其中的每一页，都使人获益良多而油生敬仰之情。缪老一生的音乐贡献远非一篇短文所能概括，本文不是对缪老音乐生涯的个人归纳，更谈不上是对缪老学术贡献的研究，笔者只是把在与先生交往中，从先生的言谈身教中所感受到的大师风范与点滴学术见解，忠实地记录下来，以飨读者，同时表达我对先生的崇高敬意和美好的祝愿之情。

一、 对年轻学子的鼓励与关爱

我与缪先生的相识，始于10年前我在中国艺术研究院攻读硕士学位时。当时我正在为硕士学位论文搜集资料，发现在1935年缪先生主编的《音乐教育》上刊载了一篇题为《关于音乐的欣赏》的文章，署名“健人”，与1930年黄自于《乐艺》发表的《音乐的欣赏》一文似乎存在今日所谓“复制”之嫌。经我的导师王宁一先生建议，我决定拜访30年代时任《音乐教育》主编的缪天瑞先生。

我至今依然清晰地记得第一次见到先生的情景。当时 90 岁高龄的缪先生还住在北京西三环昌运宫文化部宿舍一栋 16 层的楼房里（电梯只运行到 15 楼）。敲门进屋后，发现先生穿着一身旧式蓝色粗布衣裳，面带温和的笑容，正坐在书桌前静静地等候学生的来访。先生家中的摆设简单而朴素：房间没有任何的装饰，一些简单老式家具似乎已经陪伴先生走过了漫长的岁月，一张舍不得丢弃的藤椅已经看出多次修葺的痕迹了。最引人注目的则是书房里那一排摆满书籍的书橱和墙上挂着的一幅由先生的老师丰子恺先生书赠的画卷。

先生的平易近人与和蔼可亲，使我此后得以经常到先生那里请教问题。其时，先生正着手翻译德国音乐学家 H. 里曼的《音乐美学要义》一书。由于年事已高，先生看一些字体小的文章时开始离不开放大镜，因此，先生很希望我能接手翻译此书。由于译本是英文而非德文本，当时我就接受了先生的嘱托。尽管先生一再鼓励，记得当时我对此书的翻译还是没有把握和缺乏自信。《音乐美学要义》是一本比汉斯立克的《论音乐的美》还要薄的小册子，但从我硕士毕业参加工作后开始时断时续地翻译，到 2002 年我再次考入中国艺术研究院攻读博士学位交稿时，一晃 3 年的时间已经过去了。翻译过程中我还参照了先生在 20 世纪 30 年代据日译本翻译的手稿，深为先生年轻时的勤奋与博学所打动。交稿后，先生开始对照德文本加以认真地校订，其中个别难以翻译的德文句子，缪先生甚至专门拜托金经言先生写信向德国同行求教。译稿在交付出版社之前，先生还特地对我说了这样一句话："这是我此生最后一次出书，同时也是你第一次出书，我们都要认真。"我跟先生一起翻译这本音乐美学小册子的过程中，除了跟先生学着如何"信、达、雅"地翻译外文著作外，更重要的是在与先生的交往中，切身感受到了在渊博的学识之外，先生更有着对年轻学子的真诚的关爱之情。

记得我在攻读硕士学位时，先生曾多次问我平时有没有时间听音乐，告诫我一定要多听音乐、经常在钢琴上弹奏作品，音乐学研究一定要和感性的音乐经验结合在一起；同时还叮嘱我，一定要掌握好一门外语。钢琴谈得好，读谱就快，外语学得好，看外国文献就方便。令我感动的是，先生甚至要送我一部他曾经使用过的音乐播放机，还说他有一架钢琴在天津，要是在北京的话就可以提供给我练琴之用。先生或许已经忘记他说的这些话，但我却一直铭记在心，其中不仅是对我个人学业

的关心，更可看出先生作为一位长期从事音乐教育的老音乐家，对年轻学子的热情鼓励和真切关爱。

二、 对音乐在素质教育中之作用的重视

先生一生涉及音乐教育、律学、作曲技术理论、音乐美学等多方面的研究，除具备坚实的音乐修养外，更有着丰富的人文科学乃至自然科学的修养。因此，先生主张从事音乐学习与研究者，一定要具备较为丰富的综合知识修养，尤其是要注重艺术和科学之间的联合；同时，对于从事其他学科的学习与研究者而言，良好的音乐修养可以激发他们的创造潜能，从而在科学研究的道路上取得更大的成就。

有一件事可以说明这一点。2003 年 3 月的一天，我在中国艺术研究院的研究生部收到先生委托音乐研究所范慧勤老师捎来的几篇文章，其中一篇是《人民音乐》2002 年第 10 期刊发的特稿《李岚清副总理在中央音乐学院庆祝教师节音乐会上的讲话》。李岚清同志在讲话中指出："教育创新……关键要有新的教育思想、教育观念、教育体制和教育方法，全面实施素质教育，努力提高教育质量。"在谈到关于科学创造与艺术创造和艺术教育的关系时，李岚清同志说："很多事实证明，艺术和科学是相通的。"文章援引达·芬奇、俄罗斯"五人强力集团"中的鲍罗丁等人不但在艺术上有极大的造诣，而且各自在科学发明、医学等方面都有出色的表现、我国的地质学家李四光创作了中国第一首小提琴曲《行路难》以及最高科学技术奖的获奖者袁隆平教授也会拉小提琴等艺术与科学联姻的例子，强调了科学素养与艺术素养并举在科学创新与艺术创新上的重要性。因此，李岚清副总理希望"音乐艺术和其他的科学、学科之间架起一座桥梁，加强院校之间的合作，共同来实施和加强素质教育"，"培养更多的高素质创新人才，为祖国的繁荣昌盛，为中华民族的伟大振兴作出更大贡献"。文章写得生动而富有说服力，从中也可看出李岚清副总理对艺术教育、素质教育一直以来的关心与重视。缪先生是很认真地读了这篇文章的，从他在文章多处段落加下划线做标记以示重视即可看出。同年 3 月，在为韩宝强博士的专著《音的历程——现代音乐声学导论》所作的序言中，缪先生还专门摘引了李岚清副总理这篇文章中的重要观点，可见先生对文中观点是非常

赞同的。在该书序言中，先生还进一步论述道：

> "音乐和科学相通"对于从事学习和研究音乐的人来说，确实是一个带有学术方向性的命题。我们学习或研究音乐理论和音乐技能时，不仅需要把握各种音乐现象，还要深入理解其科学本质，"知其然还要知其所以然"。①

如李岚清同志所指出的那样，对于普通教育而言，重视音乐艺术与科学精神的培养，则与我们已经熟知的"素质教育"的理念密切相关。但是，当前社会确也存在这样一种观念误区，即对于并非专门从事音乐学习的一般学生而言，是否掌握一门音乐技能被视为是"素质教育"的重要标志，但同时却忽视了专门从事音乐学习者是否应具备其他知识修养的素质要求。不夸张地说，很多专事音乐学习的学生，连一封文字通顺的书信都写不好。因此，缪先生强调从事音乐学习与研究者须具备综合知识结构的思想便具有极为重要的现实意义。先生还强调指出，作为音乐教师，特别应该具备一种综合的知识结构。2004 年，先生先后撰文纪念他的老师丰子恺和吴梦非两位先生。在与笔者两次谈及撰写这两篇文章的目的时，先生都明确指出，这是为了"提倡一种'综合'或'融合'的艺术教育思想"。先生认为，现在的艺术教育是有问题的，"问题的关键在于分工过于明细，因此老师与学生的知识结构都越来越单一"；因此，音乐教育工作者应是一个"通才"而非"专才"。在先生看来，丰子恺、吴梦非等艺术教育家都是通才而非专才。

一个耄耋之年的音乐老人，依然在关心着音乐与科学、素质教育等事关国家与民族发展的问题，每念及此，不禁使人产生由衷的敬仰之情。

三、 对当代音乐教育问题的批评

依笔者之见，先生对音乐教育的重视超过了对任何一个学术问题的关注。记得每一次与先生见面，先生谈得最多的就是音乐教育问题。而且，对于当前的普通音

---

① 韩宝强：《音的历程——现代音乐声学导论》，中国文联出版社 2003 年版，第 1 页。

乐教育和专业音乐教育，先生都有着自己的思考和看法。

早在百年前的1907年，王国维就指出了学校唱歌的根本目的在于美育，而非以德育替代美育。王国维认为：

> 虽有声无词之音乐，自有陶冶品性，使之高尚和平之力，故不必用修身科之材料为唱歌科之材料也。故选择歌词之标准，宁从前者而不从后者。若徒以干燥拙劣之辞，述道德上之教训，恐第二目的未达，而已失其第一目的矣。欲达第一目的，则于声音之美外，自当益以歌词之美。……循此标准，则唱歌科庶不致为修身科之奴隶，而得保其独立之位置欤。①

王国维在20世纪初叶指出的学堂乐歌时期音乐教育中所存在的问题，在强调与重视美育的今天是否依然存在呢？

在缪先生看来，普通音乐教育就是通过音乐实施美育，美育是基础音乐教育的根本目的。但是，先生也指出，直到今天，在我们的中小学音乐教材中，依然存在过于强调音乐为其他目的服务乃至流于说教、失于美育的现象："许多歌曲的歌词内容，并不能给学生带来美的享受，也难以启发学生丰富的想象力和审美感知能力；学生上音乐课不是上德育课或其他课，而是为了获得音乐美的享受。"因此，先生认为，普通音乐教育应以如何更好地实施美育为出发点和归宿点。先生朴素而尊重教育规律的认识，对于正确认识普通音乐教育的根本目的，更好地实施音乐美育，无疑具有重要而积极的建设意义。

说起今天的专业音乐教育，很多人或许都有一种"大跃进"的感受。以笔者所在的山东省为例：在17个地市中，每一地市至少有一所高校有音乐系的设置，所有师范院校均下设音乐系或音乐学院，此外，一些综合性大学乃至个别专业性很强的理工科院校也都开设了专门的音乐系；每个音乐院系每年的招生数量多者数百人，少者几十人。笔者曾戏称音乐教育成了"唐僧肉"了。是什么促使音乐教育如

---

① 王国维：《论小学校唱歌科之材料》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第229—230页。

此“看好”？缪先生对此却颇为忧虑。今年4月缪老百岁华诞前夕，在与笔者再次谈及音乐教育问题时，先生颇有点儿激动地说：“西方的音乐教育是很发达的，但西方任何一个国家都没有中国的音乐学院多，听说我们现在有八十多个音乐学院了。”

先生是把全国许多艺术学院、师范大学中的“音乐学院”也包括在内的。的确，客观地讲，目前我国一些音乐院系在“量”上的不断增加并没有带来音乐教育在“质”上的提高。近年来，音乐考生的数量逐年递增，与此同时，各地高校的音乐院系也相应地扩大了招生计划。但是，扩招带来的结果是，一些师范院校的音乐院系中，不但技术理论课自然而然地成为合堂大课，声乐、钢琴等表演性课程，也都早就出现了“齐唱”、“齐奏”的无奈之举。学生自身音乐素质的差异性在很大程度上被忽略掉了，代之而起的是一概而论的基本训练课，教育质量滑坡现象已经存在。更为严重的是，招生时的火爆现象和大学生毕业即失业的现实形成了强烈的反差。缪先生对目前出现的这种非正常现象也比较了解，每谈及此，先生都显得十分担忧。他以自己从事专业音乐教育的经历和当下专业音乐教育的现状进行对比后认为：“现在的音乐教育，因为扩大招生和一些院校师资力量的薄弱，教学效果远不及以前学生数量少的时候；而且，这样下去，已经不仅仅是一个单纯的音乐教育问题，而是给社会带来了许多不安定的因素。”先生忧虑的这个问题，当然也不仅仅是音乐教育上的问题，它实质上反映了当前中国教育中依然普遍存在的应试教育、功利思想以及缺乏良性的社会宏观调控等诸多问题。这是值得我们警醒和反思的。

四、 对中国近现代音乐历史的点滴反思

先生一生亲历中国近现代音乐文化的发展，对其中的体味远比一般人要深刻得多。因此，在与先生的交往中，我也经常会问及他对中国近现代音乐历史发展的认识和看法。先生有着惊人的记忆力，许多早年的音乐经历依然能够清晰地记得，同时也有着自己非常客观的认识与评价。先生曾谈及许多有关近现代音乐史上的问题，但在我印象里，在对历史的反思中，谈得最多的是“文革”时期“极左”政

治对音乐文化的钳制和对音乐家的迫害。2002 年 10 月，缪老在一次和笔者的谈话中说：

> 20 世纪好多事情我是亲眼见过的，有的是亲自参与的。给我印象最深的就是“左”和“右”的斗争。事实上，每个人都有功有过，这是很正常的，只要我们不要忘记人家的贡献就够了。
>
> 马思聪后来逃到美国，说他叛国，可是如果没有“文化大革命”，他能逃到美国去吗？那个时候几乎整天搞运动，搞政治；从 50 年代开始就一直在搞，一会儿这个运动，一会儿那个运动，好多知识分子去劳动改造、扫地。我们还到农村去搞音乐学院，好多事情现在想来真是可笑。
>
> “文化大革命”死了好多人哪，有的不堪侮辱而自杀，甚至全家自杀，有的被活活打死……贺绿汀被称为“音乐界的硬骨头”，可他要是在天津的话可能就活不成了，天津的红卫兵打死了好多人。

回想一生经历过的风风雨雨，先生曾不无感慨地说：“由于打仗的缘故，我中学时就开始逃难，多少年来吃饭都成问题，‘左’‘右’问题根本不算什么问题。我翻译该丘斯的书，都是在煤油灯下完成的。”回到现实中，先生笑着对我说：“你们这代人比我们幸运、幸福，没有遭过我们当时受过的那么多的灾难。”先生从来有着淡泊、平和而乐观的心态，正是这种常人不多有的心态，使得先生能够从容面对一个世纪以来中国音乐界所经历的光荣与耻辱、辉煌与苦难。尽管先生追忆的“文革”时期“极左”政治对音乐文化的摧残早已成为历史云烟，今天的中国音乐文化的发展与繁荣亦非过去所可同日而语，但先生在百岁之龄、21 世纪初叶的今天回顾与反思那段永远值得警醒的历史，对于未来中国音乐文化的健康发展，依然有着引人思索的积极意义。

熟悉缪老的人都深为缪老一生淡泊明志、笔耕不辍的精神所打动，先生堪称“乐坛夫子，学苑师范”。去年今岁笔者两次拜望先生时，先生都谈及正在将早年发表于刘天华主办的《音乐杂志》上的一篇记录整理民间音乐的文章中的曲谱加

以改编，使之能为中小学音乐教育所用，其贯穿一生的“孺子牛”精神由是可见。回顾过去的百年，先生在八十余年的音乐生涯中，为中国音乐文化的建设作出了多方面的重要贡献。正如笔者在开篇所言，缪先生的贡献与成就远非一篇文章所可概括与归纳，面对缪老就像面对一部丰厚的音乐书籍，其中的每一页都值得我们充满敬意地细细品读与学习。值先生百岁华诞之际，在这篇短文的最后，笔者愿将最美好的祝愿献给尊敬的缪老，衷心祝愿缪老身体健康，再谱华章！

（本文原载《人民音乐》2007 年第 8 期）

一份尘封了半个多世纪的珍贵史料
——陈洪《绕圈集》解读

一、 寻找《绕圈集》

大约是2003年间我在为撰写博士学位论文而收集资料时，在《二期抗战新歌初集》一书中一篇题为《中国新音乐运动之史的发展》的文章里读到了这样一段话：

> 一九二九至一九三一年前后，是新音乐运动的最苦闷时期。黎锦晖父女的“音乐”就发展到肉麻的“东西”了，所谓艺术的歌舞队，其实是以肉腿为号召的淫荡的跳舞集团，而“葡萄仙子”也发展成为“妹妹我爱你”和“毛毛雨”了。而研究西洋音乐的专家们却找不到出路在苦闷着了。他们（北方以黄自为代表，南方以陈洪为代表）都主张用西洋音乐代替中国音乐，来发挥中华民族的特性。他们抨击着旧的中国的音乐，另一方面又抨击着新传入中国的金元国家的舞乐（Jazz音乐即爵士音乐），但是他们却看不见群众，只原封不动的把西洋音乐搬过来。结果，对于他们的理论，人们是毫不关心似的，大众没有可能吸收他们的歌曲，而他们的正义感，他们爱祖国的热情却要他们把音乐交给大众，结果除掉矛盾苦闷之外，没有第二条路好走。这充分表现在陈洪

的"绕圈集"里面，音乐家们觉得自己是在"绕圈"了，到头来还是原来那一点！[①]

整篇文字核心内容在于讨论"新音乐运动"的历史发展。时值抗战进入到最艰苦的阶段，其中对黎锦晖"时代曲"乃至其儿童歌舞音乐的尖锐指摘已不足为奇，对所谓"研究西洋音乐的专家"的批评也时常在一些攻击"学院派"音乐家的文字当中司空见惯，唯有一点引起了我的极大兴趣，即文中提到的陈洪先生的《绕圈集》。这还是第一次看到这份史料线索，凭直觉，我意识到这可能是陈洪先生的论著或文集。联系到抗战时期一些新音乐工作者对陈洪《战时音乐》一文的批判，而这本早于《战时音乐》一文问世的《绕圈集》同样遭到了批评，我预感到如果能使这本《绕圈集》重现于学界，对陈洪的研究将会具有非常重要的意义。我于是在就学的中国艺术研究院的图书馆开始查找这本《绕圈集》，但研究院图书馆却没有该书索引。此后我先后拜托朋友或学生到国家图书馆、上海图书馆、中央音乐学院图书馆等重要图书馆查找此书，均一无所获。几年来，我还先后请教过几位深有影响的老一辈学者，但答案均是对此并不知晓。对《绕圈集》的查找工作因学位论文的写作以及毕业后繁忙的工作而不得不搁置下来，但《绕圈集》这三个字却时常会在我的头脑里"绕来绕去"，难以释怀。

2007 年 10 月，中国艺术研究院音乐研究所李岩研究员告知我，南京师大将举行陈洪先生的学术研讨会，其间还会编辑出版陈洪先生的文存。我于是再次想到了《绕圈集》，并希望文存编辑者能够找到这本"神秘"的集子。李岩也对我几次提及的《绕圈集》产生了极大的兴趣，于是决定认真查找此书。

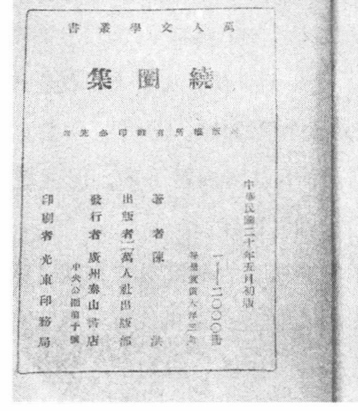
大约 10 天后，南京师大出版社负责陈洪先生文集的责任编辑宗琦女士打电话兴冲冲地告诉我一个好消息：《绕圈集》真的找到了！我当时在电话里也是大喜过望。原来，李岩通过赴沪查阅资料的南京艺术学院硕士研究生朱晓红，在上海图书馆找到了这本尘封了半个多世纪的珍贵史料。与宗琦挂了电话后，我随即又拨通了李岩的电话，很兴奋地与李岩在电话里就此事又聊了半天，因为这本萦绕笔者心头

① 陈原、黄迪文、余荻、余虹似编：《二期抗战新歌初集》，新知书店 1940 年第二版，第 136 页。

几年的《绕圈集》终于被善于发掘史料的李岩给“淘”出来了。在得到李岩和宗琦的同意与建议后，我决定为此写篇文章，于是便及时地看到了由宗琦快件寄来的“翻拍版”的《绕圈集》。





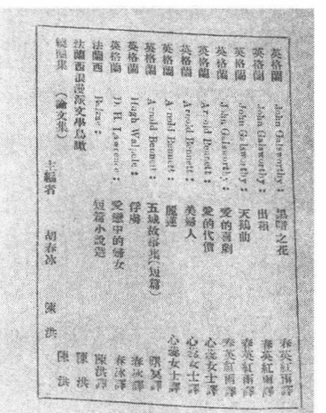


萬人文學叢書

繞圈集

中華民國二十年五月初版
一——二〇〇〇冊
每冊實價大洋三角

著者 陳洪
出版者 萬人社出版部
發行者 廣州泰山書店
印刷者 光東印務局



英格蘭 John Galsworthy：黑暗之花 春英紅雨譯
英格蘭 John Galsworthy：出箱 春英紅雨譯
英格蘭 John Galsworthy：天鵝曲 春英紅雨譯
英格蘭 John Galsworthy：愛的喜劇 春英紅雨譯
英格蘭 Arnold Bennett：愛的代價 心益女士譯
英格蘭 Arnold Bennett：美婦人 心益女士譯
英格蘭 Arnold Bennett：麗達 心益女士譯
英格蘭 Arnold Bennett：五城故事集（短篇）
英格蘭 Hugh Walpole：俘虜 春冰譯
英格蘭 D. H. Lawrence：戀愛中的婦女 春冰譯
法蘭西 Balzac：短篇小說選 陳洪譯
法蘭西浪漫派文學鳥瞰 陳洪
繞圈集（論文集） 陳洪

主編者 胡春冰 陳洪

二、《绕圈集》的主要内容

《绕圈集》是陈洪先生的一本带有随笔性的艺术批评文集，也是目前所见陈洪先生最早的理论性著作，当时作者仅是一位 24 岁的青年。文集作为“万人社”[①]

① 万人社是由欧阳予倩、袁文殊、胡春冰等人组成的左翼性质的戏剧文学组织，编辑出版《万人杂志》。

策划的“万人文学丛书”之一由广州泰山书店于1931年5月初版，胡春冰[①]和陈洪任主编。“丛书”列有译著及中文原著共计26种，除《绕圈集》外，其中还有陈洪翻译的苏俄作家陀思妥耶夫斯基的小说《白夜》、法国作家巴尔扎克的《短篇小说选》、德国作家海涅的《鼓手雷兰格》以及由陈洪本人撰写的《法兰西浪漫派文学鸟瞰》等其他四本著作，从中不难发现青年陈洪在文学领域里的活跃与建树。“绕圈集”的书名缘自作者在《自序》中对文集出版前两年之艺术道路的总结：

> 回国已经两年了。这两年中我算是活动着，活动的方向我也认不清是朝着东西南或北，只觉得沿着直线进行而已。不停地走了两年，这路程必是很远了，当我正这么想着的时候，我忽然发现又回到了两年前的出发点——我恍然大悟：原来是绕了一个大圈！

在书前“万人文学丛书总序”中，陈洪先生又写道：

> 这圈虽不过是一个绕圈的零，在那里却埋葬了我两年的青春，纪念纪念它罢了，我于是发了“绕圈集”的稿子。

可见，《绕圈集》中的11篇文字均为作者1929年回国后所作，[②] 而且，作者把这些文字看成是其人生中一个彷徨的绕圈历程的纪念。在“自序”和“总序”中，作者将自己两年来的行动视为站在“十字路口”之上，并一再流露出“我心里有着说不尽的悲哀”、“心里有着一样的悲哀”的深深的抑郁之情。那么，究竟是什么原因使作者自认为回国后的两年是在不停地“绕圈”而备尝苦闷呢？对这一问

① 胡春冰（1906—1960），浙江绍兴人，戏剧家，曾为左联成员。三四十年代先后任《中央日报》总编、《中山日报》社长等职。著译有《爱国男女》、《美人计》、《万劫归来》等。

② 目前出版物中关于陈洪先生自法归国的时间均为1930年。如缪天瑞等主编《中国音乐辞典·续编》（人民音乐出版社1992年版，第22页）、向延生主编《中国近现代音乐家传》（春风文艺出版社1994年版，第一卷，第718页）等。而据陈洪在《绕圈集》“自序”中所说“前年暑假我从一只邮船踏上了故国的陆地……今年，暑假又快到了……回国已经两年了”等语句，以及本书出版于1931年5月的时间，可以推知他是1929年暑假间归国的。

题的回答，或许需要了解更多的史料，尤其是要对陈洪先生去国之前的艺术观念进行必要的考察，并与《绕圈集》中的某些观点相互联系、加以比对才能得出最为确切的答案。但目前还未发现比《绕圈集》更早的陈洪先生的心迹史料，笔者所能做到的只是对《绕圈集》中的文章进行一番深入的解读，从中探寻陈洪先生早期的艺术观念、音乐思想以及造成他自感绕圈般苦闷彷徨的原因。

《绕圈集》收录了《武器艺术论》、《艺术与技巧》、《参观青年会第三次美展后》、《谈诗》、《艺术与道德》、《托尔斯泰艺术思想摘译》、《音乐与恋爱》、《音乐革新运动之理论与实际》、《音乐革新运动之途径》、《贝多芬》和《反 Jazz》等有关美术、诗歌、音乐的文论计 11 篇，其中后五篇文章专门论及音乐问题。从中可以知道，归国后的陈洪即积极投身于国内艺术界活动当中，除主持广州戏剧研究所下设的管弦乐队与音乐学校相关事务外，还经常参加美术界的一些艺术活动并发表自己的见解，这是与陈洪本人在音乐与油画创作方面均有相当造诣分不开的。上述篇什，主要阐述了陈洪先生对艺术本质的认识、对中外音乐的比较与价值评判、对音乐艺术的美学思考以及发展中国新音乐的理想与策略等内容，我们可以把这些短小的文章看作是陈洪先生早期艺术观念与美学思想的集中展示。

（一）历史唯物论的艺术哲学观

从《绕圈集》可以看出，陈洪先生的艺术哲学观是建立在历史唯物论的基础之上的。在《武器艺术论》一文中，陈洪认为，在唯物论和唯心论关于物质与精神孰为第一的问题上，物质先在而后有精神的科学推测，“较之于宗教家的神要可靠得多，这是谁都不该否认的”。因此，陈洪对西方中世纪的神学文艺思想、黑格尔的“美是感觉得到的思想之影像”（今译“美是理念的感性显现”）以及叔本华的“艺术是意志自身的影像”（今译“艺术是意志自身的写照”）等唯心论艺术观提出了批评。在他看来，西方唯心派与宗教哲学家把神看作是真善美的源泉的认识，导致了人们将虚无缥缈的神灵作为艺术创作的源泉与归宿，使艺术脱离人间并走向艺术至上主义，最终致使艺术成为资产阶级的玩物和奢侈品。相反，陈洪认为，正确的认识应该是：

> 先有社会然后才生艺术，犹先有物质然后生精神。艺术不是超人的，不是个人的，它是社会的、大众的。它是社会的上层建筑，对于作为社会的底盘的经济条件，比较少有直接的关系，但是它到底是社会的产物，和法律、道德等一样地是为一般状况所决定了的。艺术不过是社会的意识状态，被艺术家用热情的口吻和巧妙的技能表现了出来；在政治、道德、艺术之间，并没有本质上的差异，只有形式上的差异而已。[①]

在坚持物质第一的唯物论哲学基础上，陈洪将艺术和法律、道德一同视为“上层建筑”的一部分，虽然经济并不能绝对决定艺术，但艺术确是一定经济基础制约下的社会意识形态的反映或表现。此处不难看出马克思主义哲学关于上层建筑与经济基础之关系的经典论述的影响。当然，陈洪的上述观点并非是严谨的学理表述，因为即便同为意识形态或上层建筑的一部分，艺术和政治、道德之间还是有着根本的不同，它们在各自的目的、功能与表现形式等方面都有着本质的区别。但有一点可以肯定，那就是陈洪的艺术哲学观、历史观是建立在唯物论而非唯心论的基础之上，这一点从后文将要介绍的“实利主义”的艺术本质论等观点中也可看到，表现出青年陈洪在世界观、哲学观、艺术观等方面的成熟。

（二）实利主义的艺术本质论

在现代英语中，“实利主义”（materialism）也译为哲学范畴的“唯物主义”以及艺术范畴的“现实主义”或“写实主义”，因此，materialism 一词具有多重含义。早在民国肇造之初，蔡元培先生即提出将“实利主义”与“军国民教育”、“德育”、“世界观教育”、“美育”并举为新时代之教育方针。蔡元培认为：“实利主义之教育，以人民生计为普通教育之中坚。其主张最力者，至以普通学术，悉寓于树艺、烹饪、裁缝及金、木、土工之中。此其说创于美洲，而近亦盛于欧陆。我国地宝不发，实业界之组织尚幼稚，人民失业者至多，而国甚贫。实利主义之教育，固

---

① 陈洪：《绕圈集》，广州泰山书店 1931 年版，第 11 页。以下凡本书引文注释只标注页码。

亦当务之急者也。"①从全文来看，蔡元培所谓“实利主义”教育，就是指一切与“智育”相关，以利于国计民生、富国强民的教育方针。至于所谓实利主义“创于美洲，而近亦盛于欧陆”的信息，乃是指美国哲学家杜威的“实用主义”哲学思想，蔡元培“实利主义”教育思想是受“实用主义”哲学思想影响下的另一种译述。

回到陈洪先生所说的“实利主义”，笔者以为，除与蔡元培所提出的“实利主义”（实用主义）注重实际等内涵上有一定的相通之处外，从艺术观念的角度看，其中兼有“唯物主义”、“现实主义”的多重内涵。

在《武器艺术论》一文中，陈洪第一次提出了他对艺术之于“实利主义”的认识：

> 把艺术用作什么东西都可以，时代社会要求什么东西，便可以把艺术作为什么东西使用。艺术是一般的生活过程之一部分，是人群的生命力向外发展的一个方式。②
>
> 艺术家之表现社会的意识状态，不论出于有心或无心，总脱不掉是人的行为。凡人的行为，都当以人性为依据；而最基本的人性是生存，继续生存和进步的欲望……在这个世界上，只有实利主义的东西，不会有无目的的艺术，也不会有超实际的美。③
>
> 艺术起源于实用之说是正确的。④

在《谈诗》一文中，陈洪进一步论述了其基于“实利主义”艺术观的对“美”的认识：

---

① 蔡元培：《对于教育方针之意见》，俞玉滋、张援编《中国近现代美育论文选》，上海教育出版社 1999 年版，第 23 页。

② 《绕圈集》，第 10 页。

③ 《绕圈集》，第 11—12 页。

④ 《绕圈集》，第 14 页。

一切与求生之性无冲突，或有利无害者都美；所以站在人性的立场看来，美与善是一致的。有益于人类的生命有利于大众社会的都是美；这是真正的美。[①]

诗人是群众的先觉，应当先把恶习惯扫除净尽，把真纯的人性恢复过来，以人性为唯一的美丑的评价之根据。[②]

在《参观广州青年会第三次美展后》一文中，陈洪援引叔本华“生命意志”论和柏格森“生命”哲学，再次强调了艺术的“实利主义”的本质：

艺术之目标在美之表现；美是接近生的，美是直接或间接对于我们的生命有利益的；所以真正的艺术是实利主义的。[③]

从上不难发现，有利于人的生存与发展的实用主义思想是陈洪先生所谓“实利主义”的内在之意，而实利主义的艺术本质观又与“人性论”有着一定的联系，所谓“善”的要求也是与符合生命利益的基本人性相一致的，尽管带有普遍“人性论”的色彩，但他着重指出了符合社会大众之利益的“善”才是真正的美，因而这种“人性论”也是值得肯定的。不过，陈洪关于“艺术用作什么东西都可以”的纯粹实用主义的观点也难免给人以降低乃至消解了艺术之根本意义的印象，艺术的功能似乎已被视为某种功利性工具的存在。此外，陈洪文中还提到了叔本华和柏格森的艺术观念，进一步显示出其实利主义艺术本质观理论来源的复杂性。

叔本华的“生命意志论”是建立在唯心论哲学基础之上的，认为世界只不过是意志的表象而已，艺术尤其音乐乃是自在的生命意志本身的写照；柏格森强调直觉、批判理性主义的生命哲学也具有强烈的唯心主义乃至神秘主义色彩。陈洪的艺术观念虽然也强调艺术与美乃是符合人的生命利益的需要，但却与叔本华和柏格森

① 《绕圈集》，第46页。
② 《绕圈集》，第47页。
③ 《绕圈集》，第31页。

的哲学观有着根本的不同。这表现在陈洪对上述“实利主义”内涵的进一步补充上：

> 时代精神和地方色彩才是艺术的命脉。今日的时代精神是反自然主义的，反个人主义的，中国的艺术应当把中国的社会状况为题材和背景，把时代精神表现出来，具有这个条件的作品，才配叫做中国的新艺术。①
>
> 中国现在不需要吟风弄月的艺术，不需要颓唐的裸女画，不需要无聊的山水画，中国需要的是有意义的作品，能够刺醒麻木的人心的作品，和社会直接发生关系的作品！②

因此，陈洪笔下的“实利主义”就与艺术创作中的“现实主义”方法联系在了一起，尽管前述他也强调艺术以及艺术美的表现在于合乎最基本的人性——生命利益的要求，具有实用主义的内涵，但更多地却是提出了艺术创作必须反映时代精神，为时代进步而创作的要求。这种“实利主义”思想的界定，无疑具有符合历史进步和社会发展的积极意义，值得充分的肯定。

由“实利主义”艺术本质观出发，在《武器艺术论》一文中，陈洪借鉴经济学中关于价值受制于供需关系的理论，认为艺术不存在所谓“绝对的价值”，对于那些为艺术而艺术者的绝对价值观，陈洪批评道：

> 如果他们懂得价值是相对的，便应当从象牙的宝塔爬出来看看行市，到底他们的艺术的销场怎样，需要它的一共有多少人，从这里来决定它的价值；要晓得销场怎样，须知道一般人民的生活状况，社会的环境和时代的环境。社会和时代不需要它，它的价值便等于零。离开社会和时代，价值二字便毫无意义。艺术的价值纯然是对于社会和时代而发生的，此外没有别的艺术价值。③

---

① 《绕圈集》，第35页。
② 《绕圈集》，第37页。
③ 《绕圈集》，第9页。

抛却将艺术价值与商品价值或实用价值相等同是否合适的问题不论，有一点可以肯定，陈洪关于艺术价值必须与社会和时代要求相一致，不存在绝对价值之艺术的观点是符合艺术规律的。从上也不难发现，陈洪所谓“实利主义”艺术观，绝非唯美主义或艺术至上主义，而是带有鲜明的现实主义甚至“功利主义”色彩。因此，由实利主义艺术观出发，陈洪认为艺术可以成为宣传的工具与革命的武器。他明确指出：

> 一切艺术都是宣传。[①]

从陈洪关于艺术和宣传以及革命之关系的认识来看，20 世纪 20 年代后期国内正在崛起的革命文艺思想对其有着一定的影响。上述“一切艺术都是宣传”的论断让我们想起了 1928 年鲁迅先生说过的一段话：“一切文艺，是宣传……用于革命，作为工具的一种，自然也是可以的。”但鲁迅在认可文艺可以作为宣传工具的同时也指出：“但我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺……革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。”[②] 这就非常辩证地指出了文艺与宣传工具和革命武器之间的矛盾关系，同时强调了文艺必须具有艺术性的本质存在。与此相比，陈洪对艺术与宣传之关系的认识则显得失于绝对而缺乏鲁迅先生的辩证精神。他说：

> 如果宣传是一种危险，则非意识的宣传比有意识的宣传更为危险；如果宣传是一种需要，则有意识的宣传比非意识的宣传更有效力。[③]

总的来说，陈洪的艺术武器论还是跟他的唯物论的世界观、哲学观以及实利主义的艺术本质观联系在一起的，他认为：

---

① 《绕圈集》，第 17 页。

② 鲁迅：《文艺与革命》，《鲁迅全集》第四卷，人民文学出版社 1981 年版，第 84 页。

③ 《绕圈集》，第 17 页。

> 各时代的艺术都于不知不觉之间替它的时代潮流作宣传，反映着社会的实况和欲求。[①]

这实际上指出了社会思潮和时代精神对艺术创作的制约与影响，强调了艺术创作与社会存在之间不可割裂的密切关系。

陈洪归国后的二三十年代之交，正值共产党领导的工农革命如火如荼之际，同时也是国民党与各派军阀混战正酣之时。或许正是看到了中国正处在社会变革与革命斗争激烈的非常时代，陈洪振聋发聩地提出了这样的问题："现在是我们享受玩物和奢侈品的时候吗?""今日的中国人，我们还甘心去制造玩物和奢侈品，给小姐太太享受吗?"在他看来，作为"传播感情的工具"的艺术"是最厉害的武器"，因此，他大声疾呼：

> 我们要把艺术作为武器!
> 因为现阶段最需要的是武器!
> 因为艺术是最利害的武器![②]

需要指出的是，陈洪的这种旗帜鲜明的"实利主义"的艺术本质论思想，并没有随着时间的流逝而有所改变，而是在此后的抗战时期得到了进一步的强调与发展，并得到了后来与他所共事的国立音专校长萧友梅的赞同。有一篇文献可以充分证明这一点。

1937 年 12 月上海沦陷后，萧友梅给当时的国民政府教育部递交了一份非常时期的办学报告：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》。[③] 报告的核心内容是提出战时音乐教育应为抗战服务、为国家和民族服务的思想方针，并指出唯有如此，"才可希望找到那二十

---

① 《绕圈集》，第 16 页。
② 《绕圈集》，第 13—14 页。
③ 这份尘封了大半个世纪的报告书由中央音乐学院黄旭东和汪朴二位先生发现，后发表于《中国音乐学》2006 年第 2 期。

年来无处寻觅的中国音乐的新生命”。值得注意的是，该报告中有关“艺术是实用的”观点的论述，其内容明确无误来自《绕圈集》中《武器艺术论》一文。该段文字是这样的：

> 严格地说来，凡艺术都是实用的。打开一部世界艺术史，一页一页地翻下去，艺术的实用表白得很清楚：埃及人造金字塔，完全为了保全佛罗的木乃伊，其被现代人称为庄重的美的金字形，当日不过藉以巩固塔基，抵抗尼罗河的泛滥；希腊的雕像起源于奥林比亚竞技会，为要给胜利的运动家们造像，雕刻术才兴盛起来；罗马人的凯旋门是为纪念战胜而造的；中世纪的哥狄克尖塔，为的不过要钟声去得远些。到了文艺复兴期，因为社会经济的进步和个人主义的逐渐发展，才有所谓“自我表现”的艺术，自拟古主义一直到唯美主义，虽然艺术家们都相信为了“自我表现”而努力，可是他们的艺术到底是各个时代的意识形态的反映或表现，直接或间接在替某种思想或主义作宣传，就是那高呼着“艺术全无作用”的王尔德之流，其艺术既是某时代某社会的必然产物，便不能超脱时代社会而“全无作用”……①

报告中的其他个别语句也不难窥见陈洪文章中的某些痕迹。不管这段文字究竟是萧友梅引用陈洪文章中的观点，还是陈洪执笔或参与了这份办学报告的撰写，有一点可以肯定，那就是陈洪“实利主义”的艺术本质观在抗战时期得到了进一步的高扬和升华，在特定历史背景下值得充分的肯定。

陈洪写下这些文字的时候，国内正是一个战乱频仍、阶级矛盾激化的时期，也是中国文艺界各种主张纷至沓来、革命文学与无产阶级文艺理论崛起的时代，以马克思主义与无产阶级革命文艺理论为武装的“左联”已于1930年在上海成立。陈洪先生上述建立在唯物论艺术哲学基础之上、强调现实主义创作方法、关注社会存在与时代精神的“实利主义”艺术本质观以及强调把艺术作为武器的文艺思想，

---

① 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》，《中国音乐学》2006年第2期，第6页；陈洪：《武器艺术论》，《绕圈集》第14—16页。

与左联革命文艺理论思想有着一定程度的契合之处;[①] 或许也正是在这些文艺思想的影响下，他对新兴的无产阶级的大众艺术进行了热情的鼓吹和倡导。

（三）对无产阶级大众艺术的鼓吹

《绕圈集》中有一篇文章是作者对俄国文豪托尔斯泰的艺术思想的语录式摘译，从前面的一段引言可以看出陈洪先生对正在兴起的无产阶级艺术的热情肯定和对资产阶级唯艺术论的严词批判。陈洪说：

> 目前的世界显然分作两边：有产者的世界和无产者的世界；目前的战争不是国家对国家的战争，也不是学派对学派的战争，乃是无产者对有产者的战争。
>
> 在艺术方面，承认艺术是社会现象，受社会经济的决定，并且应当辅助社会革命之进展者，归入无产者的营垒；其他一切个人主义的艺术，无论是新浪漫派、未来派，或达达派，都归入有产者的营垒。
>
> 有产者的艺术家本来没有什么阶级意识，这大都是一班醉生梦死之徒，拿艺术来消遣消遣罢了。其中最特色而足以代表这班人者，我们可以推那位称为“唯美者”的王尔德先生……他的格言便是：艺术全无作用。[②]

处在俄罗斯农奴制和资产阶级革命更替时代的托尔斯泰，其一生的艺术思想是较为复杂的，但他强调文学应适应社会要求、为人民而写作以及对唯美主义艺术观念进行批判的积极思想，值得充分肯定。在托尔斯泰后期的论文《什么是艺术》中，托氏对“为艺术而艺术”的思想提出了严厉的批判，其中有些语句被陈洪摘译辑入《绕圈集》。陈洪显然是赞赏托氏的艺术思想的，因此，他将托氏艺术思想加以阐发，与无产阶级艺术联系在一起，并对此给予了热情的肯定和赞美：

---

① 从陈洪先生文论中反映出的艺术观点以及万人文学丛书主编之一胡春冰曾为左联成员等信息来看，左联的文艺理论对陈洪先生是有着一定的影响的。

② 《绕圈集》，第 65—66 页。

> 然而艺术之不能无作用，是和穿衣吃饭之不能无作用一样明了……托尔斯泰把这真理伸说得最透彻……他否定了莎士比亚，否定了哥德，否定了全盘有产阶级的艺术；他穿了巨人的铁鞋，一脚把有产阶级的享乐的迷宫一个个踏成粉碎了。这是代表了无产阶级的艺术对有产阶级的艺术的第一次强有力而且得到了胜利的大攻击。同时奠定了平民艺术的理论的基础……接受我们的敬礼吧，托尔斯泰！①

从《绕圈集》中的个别篇什来看，托尔斯泰对陈洪艺术思想有着一定的影响。需要指出的一点是，陈洪所热情推崇的无产阶级的艺术，也带有平民艺术的民本思想的影响。比如，在《艺术与道德》一文中，陈洪认为：

> 人类的大多数是平民，平民的情绪才足以代表人类的情绪，平民的艺术才配叫做人类的艺术。平民的艺术是和实际生活一致的，是有益于社会的共同生活的，是道德的。②

陈洪对无产阶级艺术或平民艺术并无过多着墨，但其中所反映出的进步的艺术观却值得珍视。

（四）对唯美主义和艺术至上主义的批判

坚持唯物论的艺术哲学观与实利主义的艺术本质观，陈洪对唯美主义和艺术至上主义提出了尖锐的批评。

陈洪认为，在西方，“善”是与宗教紧密联系在一起的，是支配着实际生活的希伯来思想，而“美”则是与希伯来思想不相容的异教艺术，由于文艺复兴以来善与美的逐渐分离，导致了“艺术遂从实际生活中被挤了出来，从此不再讲求自然的美而专从事于‘艺术的美’的追求和表现，结果遂成了‘艺术至上主义’”。

---

① 《绕圈集》，第66—67页。

② 《绕圈集》，第63页。

对于将宗教与神视为艺术与美的始源的观念，陈洪同样提出批评，指出“艺术是人的行为，不是神的启示，是为了人的艺术，不该是为了艺术的艺术”。

前文已可看到，陈洪先生认为艺术应该是符合人的生命利益的“善”的要求的，“善”属道德范畴，凡不合乎善的要求的唯美主义、唯艺术至上的艺术都是需要批判的，是“不道德的”。因此，他在《艺术与道德》和《托尔斯泰艺术思想摘译》等文中对波德莱尔、王尔德的文学作品提出了严厉的批评。陈洪先生甚至认为：

> 自然的美是常态的、有益的、健康的、新鲜与善的性质。“艺术的美”是变态的、有害的、颓废的、腐败和恶的性质。从文艺复兴到现在数百年间，整千万的艺术家的生命都牺牲在于这艺术的美的制造和表现，在于这不道德的艺术的表现。[①]

从中可以看出，陈洪对唯美主义、艺术至上主义是根本否定的，这一思想在他以后的音乐文论中也不时出现，认为“艺术如果脱离了社会而自居于所谓至上的地位，实不啻艺术的自杀”[②]。因此，联想到陈洪先生在抗战时期因《战时音乐》一文提出不能把救亡歌曲作为唯一的战时音乐，尚须于救亡歌曲之外有进一步追求的合理要求而遭到的所谓“音乐至上主义”的批评，[③] 显然是对陈洪先生及其艺术思想的严重误读而失于公允了。

与对唯美主义与艺术至上主义思想进行批判相对应，陈洪认为真正的艺术应在内容与形式上做到有机的统一，而不是仅仅在艺术的技巧上下功夫。在《艺术与技巧》一文中，陈洪认为：

> 我觉得要批评一件艺术品，须先看懂这艺术品的题材，然后才可说这件艺

① 《绕圈集》，第57页。

② 陈洪：《四年来的广州音乐院》，《广州音乐》1936年第四卷第五、六期合刊，第2页。

③ 参见李凌：《略论新音乐》，《新音乐》1940年第一卷第三期，第8页。

术品合不合我们的时代；再看这艺术品的技巧能把题材表现出多少分，然后才可以断定这艺术品的力量。①

在《谈诗》一文中，陈洪再次强调了充实的内容对于艺术创作的重要性：

没有内在，没有灵魂，没有生命，自然说不上是诗……诗人只顾负起自己的使命，我们不希望他造华丽的句子，不希望他发明使人陶醉的修辞，不希望他用字来编织花篮，不希望他创见惊人的异迹，只希望他运用妇妪皆懂的浅显文字，把他的纯朴的心拿出来与大家相见。②

这些朴素的文字所透露出的艺术观念，依然是强调艺术创作的现实主义和群众化，反对为艺术而艺术，为技巧而技巧。这样的思想认识，在任何时代都是值得肯定的。

（五）创造中国新音乐的主张与策略

《绕圈集》中与中国音乐直接相关且重点论述如何建立与发展中国新音乐的文章有两篇：《音乐革新运动之理论与实际》和《音乐革新运动之途径》，均为广州艺术研究所管弦乐队演出而作。这是我们了解陈洪新音乐思想的重要文献。

进入20世纪，越来越多的从事新音乐创建活动的音乐家开始对中国音乐发起猛烈的批判，中国传统音乐被认为远远落后于西方近现代音乐且日渐衰亡。在这一点上，陈洪先生也持同样的观点。陈洪认为，中国音乐衰落的根本原因固然在于社会、经济的全面落后以及音乐内容不能表现时代精神，但也与以下两个方面密不可分：一是由于音乐艺术长期以来成为特殊阶级的玩物而丧失了鲜活的生命力；二是中国乐器简陋不堪而无法与西方乐器相媲美。

陈洪指出，“特殊阶级的士大夫之爱艺术好像他们爱花一样，他们爱的是花的

---

① 《绕圈集》，第23页。
② 《绕圈集》，第49—50页。

开花，并不是花能结实，只要花能开花，结实与否都没有关系”，因此，长此以往，艺术即逐渐退化，失去再生发展的生命力。中国音乐衰落的重要原因之一即在于此。因此，陈洪认为，欲发展中国音乐，就必须将音乐从特殊阶级的手中夺回，创造群众的音乐。他说：

> 不容置疑的是要把音乐从特殊阶级的手里解放到群众当中去，把音乐结实的能力恢复了；群众需要音乐和特殊阶级不一样，群众不仅需要它的花，并且需要它的实，能够结实的花才有它的为花的理由，才能够发扬滋长。所以今日音乐运动的急务，是提倡群众的音乐。①

当然，仅仅将特殊阶级的艺术夺回来还不是群众的艺术，因为它已经丧失了再生的创造力，因而，陈洪指出，既要提倡群众的音乐，更要创造群众的音乐：

> 我们目前的手段不是争夺，而是创造群众的音乐……使它能够跟着社会，朝着正当的路途上发展：这是群众音乐运动的趋向，也正是我们应当努力的目标。②

早在20世纪初年的清季末期，“匪石”在其《中国音乐改良说》中即激烈批判中国音乐长期以来为贵族及少数人所把持的弊端，认为“其性质为寡人的而非众人的”③；“五四”后，将音乐普及到一般民众中去的呼吁更是不绝于耳。陈洪的上述论断，一方面可以看出“五四”以来民主精神在音乐领域里的影响，一方面又可发现，在30年代初新兴大众音乐即将兴起之时，陈洪所提出的“群众音乐运动”的音乐观念已经与时代发展的脉搏合拍而进了。

在谈到中国乐器落后的问题时，陈洪的观点亦如当时许多新音乐家一样，但其

---

① 《绕圈集》，第97—98页。
② 《绕圈集》，第98—99页。
③ 匪石：《中国音乐改良说》，张静蔚编选《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第189页。

中所流露出的某些过激之词以及带有“欧洲音乐中心论”色彩的中西音乐比较观，难免给人留下失于偏颇的印象：

> 试问六个洞尚不完全的洞箫如何比得上人家十三个洞的Clarinet？两根弦老是合尺合尺的胡琴如何比得上人家四根弦的Violin？其它如Piano double bass之类，我国不独没有乐器能与比拟，简直连做梦也不曾梦见这么伟大的东西！没有乐器如何发出声音？没有好乐器如何发出好声音？①

将中国乐器与西方乐器进行简单的优劣比较自然有其不妥之处，但陈洪对中国乐器失于粗劣的指摘，还是出于渴盼中国音乐能够得到进一步发展的急切之情。他还进一步谈到了社会经济对乐器制造与发展的制约作用：

> 音乐之进化，与社会经济和制造技术之发展有莫大的关系，假如没有键盘乐器之发明和制造，那么和声学绝不会成为一门有系统的科学；假如没有弦乐器之改良，则交响乐绝不会脱离声乐而独树一帜；而各种乐器之发明、改良和改造，都直接受社会经济和制造技术之影响……技术落后和经济衰败的社会，是决不能产生伟大和繁盛的艺术的。②

陈洪认为，正是中国社会经济的总体落后，造成了中国乐器乃至中国音乐的落后。自欧洲进入工业社会以来，交响乐队中的各种乐器在制作工艺上日益精良；而长期处于农业社会中的中国乐器，在工艺学层面与西方乐器的制造相比确有其不及之处。中国乐器落后于西方乐器的认识，在近代以来许多中国音乐家的文论中也是一再被提及和公认的事实。

总之，在陈洪看来，欲改变中国音乐颓唐不振的面貌，其根本在于新音乐的创造，而新音乐的创造应当建立在学习和利用西方音乐的基础之上。这种认识是与20

---

① 《绕圈集》，第110—111页。

② 《绕圈集》，第107—108页。

世纪上半叶中国音乐现代化的音乐思潮及其主张相一致的。不过，需要指出的是，陈洪所谓学习与接受的西方音乐，是有严格区别与选择的，那就是欧洲的古典与浪漫乐派传统下的专业音乐创作而非其他种类的外来现代音乐。如同他对旧有国乐所提出的否定性批评一样，陈洪对20年代流行于美国的爵士乐（Jazz）进行了猛烈的抨击，其中一些不乏过激的措辞难免会令今人感到诧异。在《反Jazz》一文中，陈洪认为爵士乐是纯粹享乐的、下流的、野蛮的、没有思想内容的音响组合，根本不配称其为音乐。在他看来，Jazz与真正的“音乐”有着天壤之别：

> 真的音乐不独具有形式上的条件，并且具有充实的内容。内容是音乐的生命，而形式不过使这生命有所凭藉。内容好像人的思想，形式好像人的身体，没有思想的身体只是一副尸骸。Jazz便是没有思想的音乐的尸骸，其腐烂的气味闻之令人作十日呕。①

因此，陈洪理想中的中国新音乐是完全建立在学习“先进的西洋音乐”——古典与浪漫时期的艺术音乐的基础之上的，旧有国乐以及Jazz这种外来流行俗乐都不是建立中国新音乐所需要的元素。陈洪有关新音乐与国乐、Jazz之关系的认识，在其此后的文论中是一如既往的。比如，他在《广州音乐》的发刊词中就将这种认识明确概括为“反国乐与反Jazz双管齐下”，并旗帜鲜明地告白于音乐界：

> 反“国乐”与反Jazz双管齐下，为新音乐运动之救亡政策。不否定“国乐”，无知者哼着，无限高兴，“昭君怨”、“骂玉郎”都可以上课室给学生唱，诲淫诲懒犹其小事；而封建遗毒，藉歌曲之魅力无形传布，国民思想永无澄清之一日，皆“国乐”之厚赐也。不抗拒Jazz，则青年男女出入电影场与跳舞厅者，得意扬扬，乐而忘形，渐次神经错乱，是非颠倒，个人享乐便是至上，国家存亡有何关系！青年人一个个入了迷魂之宫，民族命脉尽丧而后已……则

① 《绕圈集》，第136页。

Jazz之赐厚矣![1]

这种彻底否定国乐与Jazz的音乐观念，今天看来极易给人留下失于客观而流于极端的印象，但我们却不能以今天的音乐观念与学理来苛求、指责陈洪那一代音乐家的价值取向，不管怎样，陈洪的新音乐观是和塑造新的国民性、改良社会风气，乃至与国家存亡、民族振兴的崇高目标联系在一起的，其中所透露出的深深的爱国情怀与正义感，也会打动今天的每一位读者。

回到《绕圈集》中有关新音乐与西方音乐之关系的问题，陈洪认为，目前的时代是中国旧乐行将退出历史舞台、中国新音乐还未诞生的“过渡时代”，在这新旧过渡的时代，“第一件要紧的事情”就是“接受比我们先进的西洋音乐”。陈洪指出了接受与研究西洋音乐的三个基本理由：

首先，西洋音乐的理论与乐器等现成的“工具”，可以直接拿来为我所用；

其次，一种文化的发展离不开与外来文化的交流，闭关自守只能导致自生自灭，音乐文化也是如此；

再次，中国旧有国乐已经衰亡，新音乐诞生之前必须借用外来音乐并造成良好的音乐氛围，以利于新音乐的诞生。

鉴于此，陈洪指出：

根据以上种种理由，我们便决定尽量把西洋音乐宣传、灌输给中国社会，这是第一件必要的工作。我们明知这么一来，最容易使一部分人对于西洋音乐起了盲目的崇拜，但是在过渡时代，偶像式的崇拜每每不可避免，也是并不碍事的事情，只要空气一天一天的更浓厚更紧张下去，便会有一天西洋音乐和中华民族发生了真切的接触，由这一接触，新音乐乃能成胎儿诞生。[2]

陈洪还举出俄罗斯民族乐派作为榜样，同时也道出了广州戏剧研究所管弦乐

---

① 陈洪：《发刊词》，《广州音乐》1933年第一卷第一期，第1—2页。

② 《绕圈集》，第114页。

队演出的真正用意，那就是“改善本市的音乐环境，予新音乐以产生的机会”①。从文中对演出曲目的简介可以知道，所奏曲目均为欧洲古典和浪漫时期的器乐作品。陈洪认为：

今日还不是中国新音乐产生的时候，不过我们应该积极预备它的诞生。据种种情形看来，中国新音乐之产生当在五十年后，从今天到五十年后的今天，是过渡时代之一段，我们都不是创造的人物，我们是过渡时代的牺牲者，我们的责任是筑一条从此岸通到彼岸的桥，各个人都化作桥中的一块砖；要把这桥造成又平又稳，后起的人乃能够安然从死的此岸踏到生的那边去：这是我们认定的工作和我们认定的工作的意义。②

不难看出，陈洪所谓过渡时代，就是指中国音乐由古代形态向新音乐形态过渡的时代，过渡时代的任务就是输入西方音乐以作为新音乐诞生的准备，只有对西方音乐的学习和接受达到一定程度后，方可谈得上新音乐的创造，新音乐的诞生被陈洪视为中国音乐“死而复生”的标志。为此，陈洪热情地提出呼吁：

愿大家都来参加新音乐运动！③

这是笔者所看到的最早有关“新音乐运动”的言论，这一点暂且不论，问题是陈洪的上述所论，是否会给人留下生搬硬套机械移植西方音乐的印象呢？抛开文中某些西乐先进、国乐落后的文化达尔文主义的观念不论，笔者以为，陈洪所谓输入西乐、开展新音乐运动的观点绝无以西方音乐替代中国音乐的西化思想，其根本用意还是在于学习西方音乐，借鉴西方音乐的工具创造中国新音乐。在《谈诗》一文中，陈洪曾这样说道：

---

① 《绕圈集》，第 100 页。
② 《绕圈集》，第 117 页。
③ 《绕圈集》，第 116 页。

如果把这一国的植物移到另一国去，在不同的时节内，要它开花结果，是不可能的事。希望外国的文艺在中国收效，是和希望广东的荔枝在北平结实一样愚蠢。并且许多外国的文艺在它们的祖国已经是落伍了，抄袭过来，更是可笑得很。①

因此，陈洪所谓输入西乐以创造新音乐的思想是值得充分肯定的。学习与借鉴外来音乐以发展中国音乐，在任何时代都有其值得肯定的积极意义。当然，联系陈洪在此后一些文论中一再强调西方音乐的理论与乐器只不过是音乐的工具，而工具是不分国界的，因此新国乐的创造可以完全建立在西方作曲技术理论与乐器的基础之上从而忽视中国传统音乐因素与乐器的地位的观点，其中自然不无偏颇与自相矛盾之处。② 因为，任何一门艺术的民族特色与时代精神，在很大程度上都是与该种艺术的表现形式密不可分的，音乐也是如此。

三、 几点余想

20世纪三四十年代的中国，战乱频仍，民不聊生，而中国近代专业音乐教育却正是在这样一个历史条件下建立与发展起来的，其中诸多音乐家在筚路蓝缕中为发展中国新音乐而作出的历史贡献，永远值得记念。陈洪正是这一时期我国专业音乐教育中一位极为重要的音乐家。从广东戏剧研究所到广州音乐院再到国立音专，陈洪一直是三四十年代专业音乐教育和新音乐文化创建中的中坚人物。这样一位作出过重要历史贡献的音乐家，理应值得后人加以认真的学习与研究。

回到《绕圈集》的论题，笔者深有感触。《绕圈集》的发现，不仅为我们提供了目前陈洪研究中最早的史料文献，使我们对20世纪二三十年代之交的中国艺术现状有了进一步的了解，也为我们留下了诸多值得思考与研究的新的问题。

---

① 《绕圈集》，第42页。

② 参见陈洪：《新国乐的诞生》（《林钟》1939年创刊号）、《梁红玉》（《音乐月刊》1937年第一卷第二号）等文。

从对《绕圈集》文论的解读，可以感受到作者自感“绕圈”的苦闷之处，乃是对中国当时的艺术创作依然举步不前，难以产生符合时代发展、符合最广大民众需要的艺术作品而苦恼。从他的《武器艺术论》、《参观广州青年会第三次美展后》和专论“新音乐”的两篇文章中都不难体会到他渴盼发展中国现代艺术、现代音乐的急切心情。正是在于亟盼中国新音乐的早日诞生，他才大力宣传和输入西方音乐，呼吁大家都来参加“新音乐运动”。

从陈洪论述新音乐的文章中也不难发现，《绕圈集》中的音乐观念与他在抗战时期的音乐思想是基本一致的，既强调音乐作为“武器”为战时服务，也一再坚持认为旧有国乐极端落后于西方音乐，中国新音乐或新国乐的诞生须建立在学习借鉴西方音乐的基础之上。陈洪创作的一些抗战歌曲以及其他许多新音乐作品，也从实践的层面印证了他的音乐观念。

从文中所引文章也可发现，陈洪并非一些新音乐工作者所谓“看不见群众，只原封不动地把西洋音乐搬过来”的那种为艺术而艺术、为音乐而音乐的近乎全盘西化论者。陈洪从来不是一个艺术至上主义者，相反却是一个坚持“实利主义”艺术本质观、强调艺术要具有时代性和群众性的极具现实主义精神的音乐家。从文集中个别篇什不难看出，左翼文艺、普罗（无产阶级）文学的思想理论对陈洪有着一定的影响，他甚至还旗帜鲜明地提出了“群众音乐运动”的口号，不但比后来聂耳、吕骥等青年音乐家提出的类似主张要早，而且在很大程度上与聂耳等人的新兴大众音乐的理论是殊途同归的。至于抗战时期他在《战时音乐》一文中有关音乐的特殊性的短论，乃是当时颇具美学色彩的精彩论述，与他主张音乐为抗日救亡服务的思想并不矛盾，而由此所招致的一系列批判，实为救亡音乐思潮下新音乐运动中受“左”的音乐思想的支配所出现的宗派主义斗争的反映。

梳理20世纪三四十年代有关新音乐的文献资料时，我们经常会读到一些颇具论战意味的批评性文本，并时常从中发现个别“断章取义”、“望文生义”、“不求甚解”而对对方大加笔伐或攻其一点不及其余的粗暴批评文风。这一点，我们从本文开篇的引文以及这一时期有关针对青主、黎锦晖、陆华柏乃至萧友梅、黄自等的批评文字中都不难发现。因此，如何摈弃历史的局限，实事求是地解读历史文献，是中国近现代音乐史学中一个值得关注的问题。

此外，由对《绕圈集》的解读，笔者进一步明确了这样一种认识，即：20世纪上半叶存在着两种不同思想实质的“新音乐”与“新音乐运动”。一种是作为音乐形态学意义上的“新音乐”。从1904年曾志忞提出“为我国造一新音乐”的口号，到30年代陈洪、萧友梅、黄自等音乐家提出创造以俄罗斯国民乐派为蓝图的“新音乐”的理想，都是着眼于学习借鉴西方音乐因素而创造不同于传统国乐的中国新音乐。一种是思想内容意义上的“新音乐”，即后来李凌所总结的“‘新音乐’与旧音乐的不同，主要的不是形式的而是思想体系上的”①。30年代前期左翼音乐运动兴起后，以聂耳、吕骥为代表的左翼音乐家提出的“新音乐”或“新兴音乐”，更多的便是着眼于音乐要为无产阶级革命、为劳苦大众服务的思想内容之新的要求，新音乐由音乐形态学的广义层面转化为具有特定思想要求的狭义的无产阶级革命音乐的代称；抗战时期新音乐则被视为抗战音乐的具体所指。相应地，对应不同的“新音乐”内涵，“新音乐运动”也便具有了不同的目的、功能、思想实质及其历史内容。反观当下中国近现代音乐史研究，人们往往注意到了与左翼音乐运动相承继的由吕骥等人所领导的“新音乐运动”，却忽视了陈洪、欧漫郎、萧友梅等人所提出的旨在强调学习借鉴西方音乐文化、创造俄罗斯国民乐派意义上的中国民族乐派的“新音乐运动”的主张。此外，我们还应认识到，不管是着眼于音乐形态学意义上的“新”还是强调思想内容的“新”，对于三四十年代的绝大多数音乐家而言，抗日救亡之非常时期的新音乐运动，都是与服务于民族解放的抗日救亡运动紧密联系在一起的，正如萧友梅所言：“从服务中建立中国的国民乐派，跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路。”② 广义上讲，这两种不同的新音乐观与新音乐运动，也都是与20世纪上半叶中国人学习借鉴西方音乐文化的进程不可分割的，不同新音乐观念下创作出的新音乐作品，无论其形式还是内容都表现出与传统音乐品种的大不相同。20世纪三四十年代客观存在的这两种互有异同的新音乐观与新音乐运动，既有不可分割的密切联系，又有各自侧重的目的与追求，并且实际

---

① 李凌：《音乐随笔》，《新音乐》1943年第5卷第4期，第151页。

② 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》，《中国音乐学》2006年第2期，第7页。

上一直影响、延伸到1949年后中国新音乐文化的建设与发展。因此，近代以来的新音乐“传统”，值得学界加以重新审视与思考。

当然，陈洪的《绕圈集》给我们带来的启发与思索并不限于上述，如何全方位地审视陈洪先生在文学艺术领域里的多方面的贡献，如何客观而全面地评价陈洪先生在中国近现代音乐史上的成就与地位等等，自然是学界所要进一步深入探讨与研究的基本问题。

（本文原载《音乐研究》2008年第1期）

如何历史地评价青主的音乐贡献?

青主是20世纪30年代唯一一位可以称得上音乐美学家的作曲家。他的歌曲创作、音乐批评文章，尤其是具有音乐美学性质的《乐话》一书，在三四十年代产生了广泛的影响，而由《乐话》等论著中的美学思想与音乐观点所招致的批判则从30年代始一直持续到20世纪末。今天，当学界再次举行纪念青主学术活动之际,[①]我们应当重新认真思索这样一个问题：青主为后人留下了哪些值得继承的音乐遗产？如何客观历史地评价青主的音乐贡献？

一、 关于青主的歌曲创作

青主在艺术歌曲创作方面的贡献，学界基本没有什么争议，他的《大江东去》和《我住长江头》两曲，是我国近代艺术歌曲中的代表作，至今仍唱响于当代音乐舞台。当然，从总体上看，其歌曲作品的质量参差不齐，一些作品在创作技法上的简单和结构上的短小（如《清歌集》中的作品），与《大江东去》和《我住长江头》这样的作品相比显示出较大的差距，而像后两者这样的作品则显得太少。因此，青主歌曲作品中得以传唱至今的也就只有《大江东去》和《我住长江头》两

① 2001年9月2—3日，中央音乐学院曾主办纪念青主学术研讨会；2008年11月6—7日，中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会又举办了纪念青主和廖辅叔先生的学术研讨会。

首。从这两首代表了青主音乐创作技术水平的作品中，不难看出浪漫主义音乐的影响，至于这些作品的织体写作是否得到青主的德国夫人、音乐家华丽丝的帮助，或许也值得进一步研究。青主有意探索民族风格的作品集中体现于《清歌集》中的那些短歌，不过他本人在文字说明中并没有把民族风格的探索作为主旨，其动机主要是为了使当时一般群众“容易消化”而力求创作上的简单朴素。[1] 作品大多以五声音阶写成，伴奏织体以柱式和弦进行为主，篇幅多为乐段体结构。这些作品的演唱当然也应以朴素自然为主，那些只注重个人声音质量而不对歌曲加以必要分析与理解的歌者，也就理所当然给人留下了只有声音而没有音乐的印象。此外，青主在歌曲创作上一直强调要尊重歌词朗诵时轻重音节的规律，反对歌词的声韵化和依照声韵创作歌曲。细心的演唱者和听者不难发现，歌曲《大江东去》正是很明显地反映了青主在词曲关系上的这一观念，歌曲的节奏、呼吸是与歌词朗诵的节奏、抑扬相一致的，而旋律的走向与歌词的声韵之间的关系并没有特别强调，即使有个别倒字之处，却也不伤大雅。但与同时期另一位票友式音乐家赵元任相比，从总体上来看，青主歌曲创作的成功率不及赵元任。作为语言学家的赵元任比较注重诗歌与歌词的声韵，并在音乐创作中努力将歌词的语调与旋律的音调有机地结合在一起。这两位都没有在专业音乐院校学习音乐创作经历但却同样都有精彩作品问世的作曲家，在歌曲创作的观念与特点方面有着值得比较研究之处。需要强调的是，在二三十年代歌曲创作的民族风格探索上，青主的努力是不应被忘记的，尽管他的多数作品并没有得到广泛的传唱。

二、 关于青主的美学思想

如果说今天人们对青主的认识还存在着一定分歧，那就是对他在《乐话》[2]、《音乐通论》[3] 以及部分音乐批评性文字中所表露出的音乐思想和美学主张如何进

---

① 参见《清歌集》扉页之 X 书店的说明文字，1929 年。
② 青主：《乐话》，上海商务印书馆 1930 年版。
③ 青主：《音乐通论》，上海商务印书馆 1933 年版。

行历史评价的问题。认真研读青主的音乐美学文论就会发现，他的“音乐是上界的语言”、“由灵魂说向灵魂的语言”等美学观点基本是对欧洲浪漫主义音乐美学思想和表现主义艺术美学的借鉴与介绍。受这两种美学思潮的影响而有着自己的理解和新的阐发自然是毫无疑问的，但这并非青主了不起的创造性贡献。如果说贡献的话，倒不妨说他是将西方表现主义美学思想介绍到中国音乐界的第一人。青主在《乐话》中说过，他的一些观点是受巴尔（Hermann Bähr，1862—1934）的表现主义艺术理论的影响写成。在开办 X 书店期间，他还印行过毕加索和马尔克·夏加尔的表现主义绘画，还在自己创办的一份个人杂志《艺术》上译载赫尔曼·巴尔和毕加索的论文。[①] 笔者曾在几年前发表的一篇文章中专门论述青主音乐美学思想的来源及其实质问题，[②] 通过对奥地利艺术批评家赫尔曼·巴尔《表现主义》中译本[③]的对照可以发现，青主《乐话》中的不少段落是直接引自该书或据此而有所新的阐发。青主那个年代曾经有着留洋经历的音乐家大都深受西方音乐文化的影响，回国后将自己在海外所学介绍到国内是很正常的事情。同样的现象其实也表现在萧友梅那里。1920 年，萧友梅先后在《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》[④] 与《乐学研究法》[⑤] 两文中提到了“音乐美学”这一概念，在后文中还就音乐美学的研究对象、性质、研究方法以及它与其他学科的关系，作出了初步而全面的介绍。如果对照德国音乐学家 H. 里曼的《音乐美学要义》[⑥] 一书，就可发现，萧友梅有关音乐美学的认识基本是对里曼音乐美学思想的介绍与借鉴。因此，必须历史地审视近代中国音乐家的美学思想，不必将其上升到近乎划时代或里程碑的高度上去，而是要从学习引进西方音乐和文化交流这样一个角度去认识他们的贡献。笔者基本认同对青主的这种评价：青主的贡献是把

---

① 参见廖辅叔：《青主谈艺》，廖崇向编《乐苑谈往》，华乐出版社 1996 年版，第 53、234 页。

② 冯长春：《青主音乐美学思想的表现主义实质》，《音乐研究》2003 年第 4 期，第 25—33 页。

③ ［奥］赫尔曼·巴尔著、徐菲译：《表现主义》，三联书店 1989 年版。

④ 萧友梅：《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 143—147 页。

⑤ 萧友梅：《乐学研究法》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 148—152 页。

⑥ ［德］H. 里曼著，缪天瑞、冯长春译：《音乐美学要义》，上海音乐出版社 2005 年版。

西方表现主义的艺术理论介绍到中国音乐界，使人耳目一新。[①] 笔者认为这样的评价是比较客观公允的，并不意味着贬低了青主的历史贡献，也没有抹杀他对欧洲浪漫主义与表现主义美学思想所作出的新的阐发。而过去那种由于误读甚或断章取义地将其斥为“唯心主义”、“二元论思想”、“神秘主义”之类的论断，才真正是贬低了青主先生的智慧。

总之，在对青主的音乐美学思想加以深入研究之前，一定要先对欧洲表现主义和浪漫主义的美学思想作一点基本的了解，认真地研究一下巴尔的《表现主义》一书的基本观点，谨记青主笔下的音乐主要是指欧洲的艺术音乐，然后再去对青主音乐美学思想的基本观点、特点、实质加以论述。没有这个前提，仅仅抓住青主论著中的一两个观点、概念进行语义学上的阐发，或许就会带来隔靴搔痒的无奈。此外，青主“音乐是上界的语言”的论断至今仍有着积极的现实意义与美学价值，“由灵魂说向灵魂”的诉求值得每一位音乐从业者深思，而其“尽真、尽善、尽美”的音乐理想也依然值得人们不断地追求。

三、 关于青主的中西音乐观

青主在这一问题上是带有全盘西化的倾向的，因为，他对中国传统音乐的整体评价是基本持否定态度的，而对西方音乐则给予了极高的赞美。不过青主本人实际上并没有真正做到全盘西化，他在歌曲创作中对中国音乐因素的运用和民族风格的追求，以及部分文论中对中国乐器的局部肯定，都能反映出这一点。但不管怎样，青主对中国音乐的基本否定和对西方艺术音乐的所谓“尽真、尽善、尽美”的由衷肯定，乃至主张在国乐和西乐中最好选择其一，而他本人是选择西乐等等言论，[②] 都可反映出他在中西音乐比较观和音乐价值观方面的历史局限性。

---

① 参见项阳1999年5月11日在“《中国新音乐史论》暨二十世纪中国音乐学术研讨会”上的发言记录，载刘靖之、李明主编《〈中国新音乐史论〉研讨会论文集》，香港大学亚洲研究中心、岭南大学文学与翻译研究中心2001年版，第456—457页。

② 参见青主：《十张留声机器片的运命》，《乐艺》1930年第1卷第2期，第60—72页；《音乐当作服务的艺术》，《音乐教育》1934年第2卷第4期，第9—16页。

但是，笔者以为，青主音乐思想中最大的贡献，却正是在这“深刻的偏见”中体现出来的。那就是他对“乐附庸于礼”、“乐沦为道的工具”的历史批判。

青主在《音乐通论》、《乐话》以及若干文章中都对历史上中国音乐为“礼”所制约，为“道”所支配的现象提出了尖锐的批评，指出中国旧日所谓音乐“不过是礼的附庸”，“道的一种工具”，认为要把音乐的独立生命夺回来，必须打破乐是礼的附庸和道的工具之类的观念。[①] 笔者以为，如果我们不把“礼”和“道”的内涵仅仅限定于中国古代的等级制度和封建性等内容，而是将其理解为约束乃至钳制、扼杀音乐艺术发展的某种强大的人为的外在力量的话，青主的批判就依然具有值得重视的学术价值和一定的现实意义。

实际上，对中国音乐封建性的深入批判与激烈抨击，早在20世纪初匪石的《中国音乐改良说》[②] 一文中即已表露无遗。学堂乐歌时期和“五四”新文化运动时期对中国传统音乐文化诸多“弊端”的指摘几乎是当时乐界的共识。从青主的《乐话》“话引”中“算起来既经是五年前的事了。我当时把这卷书写好了之后……”一句可以推知，此书应完成于1925年；[③] 他的大部分文章也都是发表于抗战全面爆发之前。因此，“五四”时期盛行的启蒙精神和对传统的激烈批判意识，在青主那里也是显而易见的。可以这样说，青主是继匪石之后，又一个从根本上对中国传统音乐文化发起猛烈批判者，他的那些批判并不因其某些全盘西化意味的言论而失去应有的人文主义精神。

四、关于“向西方乞灵”的主张

与青主美学观点和音乐思想相关的一个重要语词是“向西方乞灵”的论断，即“你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵”[④]。这一观点在当时并没有引起

---

① 参见青主：《音乐通论》，上海商务印书馆1933年版，第2—4页。

② 匪石：《中国音乐改良说》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第186—193页。

③ 青主：《乐话》，上海商务印书馆1930年版，第1页。

④ 青主：《音乐通论》，上海商务印书馆1933年版，第5页。

像章枚批判“上界的语言”那样的轰动效应，[①] 但在当代却因已故的蔡仲德先生对“乞灵”一词的借重而引发了来自学界的不少批评。尽管蔡先生赋予了“乞灵”一词以“求道”之意，[②] 但普遍的误读还是依然存在。实际上，只要我们具有“视界融合”的视角，还原青主时代关于“乞灵”一词的用法及其基本含义，或许就不会抛弃掉这一语词的“所指”而津津乐道于其“能指”了。笔者曾专门查阅过“五四”新文化运动时期文学界对这一概念的使用情况，其基本涵义即“学习”、“求助”之意。比如傅斯年在论及白话文问题时曾说：“讨论做白话文的凭借物”，首先要“乞灵说话——留心自己的说话，留心别人的说话”[③]。青主本人在其他文章中关于这一语词的使用也是此意，比如：“普通一般人认为要练习音的审听，最好是乞灵于那架钢琴。”[④] 青主在那个年代提出“你要知道什么是真正的音乐，你还是要向西方乞灵”，主要是强调音乐要成为“由灵魂说向灵魂的艺术”，成为表达内心与自我精神的艺术。所谓“上界”即是指人的灵魂世界、精神世界。音乐美学家王宁一先生曾非常精辟地指出：“不求上界问灵魂，问得灵魂知上界！”[⑤] 因此，在青主那里，“乞灵”是与“上界”的诗性譬喻以及对中国礼乐思想的批判和对西方音乐中的人文主义思想的吁求联系在一起的，也是跟他所接受的欧洲浪漫主义音乐观和当时盛行的表现主义艺术美学思想密切相关的，“向西方乞灵”是“五四”以来学习西乐思潮进一步发展的鲜明体现。抛却附着于这些观点中对中国音乐的简单化否定言论，青主的“乞灵”论值得充分肯定——前提是首先要对“乞灵”作出正确的判读。

---

① 章枚在其《音乐真是高于一切么？——评青主〈乐话〉》一文最后写道：“这书中的理论太深奥玄秘了，只有神仙可以领略，世间的俗人哪里懂得？所以最好还是留着自己孤芳自赏或焚烧寄与‘上界的情人’吧！”《音乐教育》1937 年第五卷第三期，第 44 页。

② 蔡仲德：《出路在于向西方乞灵——关于中国音乐出路的人本主义思考》，《音乐与表演》2001 年第 2 期，第 9—15 页。

③ 傅斯年：《怎样做白话文》，北京大学、北京师范大学、北京师范学院中文系中国现代文学教研室主编《文学运动史料选》第一册，上海教育出版社 1979 年版，第 121 页。

④ 青主：《论音的审听》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（1900—1949），现代出版社 2000 年版，第 356—358 页。

⑤ 王宁一：《不求上界问灵魂——重读〈乐话〉之三》，王宁一《概念的漩涡》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 340 页。

蔡仲德先生则是将青主的音乐美学思想赋予了当代“人本主义”的理想而加以阐发，强调音乐的主体性，认为音乐不能沦为“礼”、“道”即某种政治的工具和附庸，音乐要想成为独立的艺术，仍然要像青主所说的那样，向西方音乐学习。[①] 蔡仲德的论述是建立在他对中国古代音乐美学思想的长期研究和对现代中国音乐史的批判之基础上的，同时不难看出西方人文主义思想和“五四”时期启蒙精神的强烈影响。抛却蔡先生在论述这一命题过程中同样存在的个别偏颇之处不论，他的新“乞灵”论也并无值得大惊小怪之处，其音乐思想与学术勇气同样值得充分肯定。

五、 关于青主的诗歌

学界大都了解青主还是一位诗人，按萧友梅和廖乃雄先生的话说是“一个会作曲的诗人”或“诗人作曲家”[②]，但却很少有人对他的诗歌创作投以关注的目光，这是青主研究中具有重要意义但却被忽视了的一个方面。阅读青主的诗歌作品，一方面可以了解他在《乐话》中所用诗性语言的特点，更重要的是可以通过它们来进一步地理解青主的艺术观与音乐观。

诗歌和音乐是青主艺术生活中最重要的两个方面，也是其歌曲创作的结合点。其中一首诗专门交代了这一点：

我爱文字
我也爱音声
文字足以表出我的深意
音声足以表出我的神情

---

① 参见蔡仲德：《为青主一辩》，《人民音乐》1989 年第 4 期，第 10—13 页；《出路在于向西方乞灵——关于中国音乐出路的人本主义思考》，《音乐与表演》2001 第 1 期，第 7—17 页；2001 年第 2 期，第 9—15 页。

② 参见萧友梅：《国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣》，青主《诗琴响了》，上海商务印书馆 1930 年版，第 3 页；廖乃雄：《忆青主——诗人作曲家的一生》封面标题，中央音乐学院出版社 2008 年版。

音声是文字的妹妹
文字是音声的哥哥
我要把音声和文字
配合成一首乐歌

——《最良好的艺术眷属》[1]

有的诗作中还流露出比较明显的为艺术而艺术、生活艺术化的理想：

弦管诗歌
成就了艺人眷属
诗成自谱
不用傍人作曲

守定艺术生涯
不管世间荣辱
你歌我奏
此中别有清福！

——《艺人的眷属》[2]

廖乃雄教授在发言[3]中提到青主哪怕在逃难途中也不忘记带上小提琴，即便是住在破旧的农舍里也要在墙上挂起随身携带的画卷以供欣赏。这充分表现了青主具有浓厚艺术气质的诗乐人生。他的诗歌也是这种诗乐人生的真情表白。

青主同时也认为音乐艺术有着强大的社会功能：

① 青主：《诗琴响了》，上海商务印书馆1930年版，第75页。
② 青主：《诗琴响了》，上海商务印书馆1930年版，第128页。
③ 廖乃雄于2008年11月7日上午在纪念青主、廖辅叔（廖氏两兄弟）学术研讨会上的发言。

琴弦响了，从我的灵魂
经过我的手指
发出几个甜蜜的和音
这样恳切，这样真挚
我从新得到人的信仰
我不觉转悲为喜
啊，神圣的音，我要凭借你的法力
把人类改变成尽真、尽善、尽美

——《受骗后的安慰》[1]

他以一个诗人的笔触尽情讴歌音乐艺术的美妙：

神圣的音乐
你自是我的佛陀
你占尽了我的信仰
说！你里面有什么？
你的声调
充满了美的声势！
你的节拍
这样整整齐齐！
你的和音
啊，怎能够这样神妙！
还有些你那
最甜蜜的曲调！
每一个音都好像
从我的肺腑流出

① 青主：《诗琴响了》，上海商务印书馆1930年版，第20—21页。

我因你得到艺术的生活

和生活的艺术

——《神圣的音乐》①

“诗言志”。青主的不少诗歌都直接表达了他对艺术、对音乐的热爱和认识。在其诗歌集《诗琴响了》书尾他还专门撰文论述他的诗歌观，其中谈道：“我说诗的第一个条件，就是‘我的诗’这三个字，一切不从我的情感和由我的耳目告知我的思想产生出来的诗，我实在是不晓得做。”② 他所强调的“我的诗”这三个字眼，对于我们理解他的音乐观也具有极大的启发。因为他对于艺术，包括音乐、诗歌、绘画的很多认识都是相一致的。青主的艺术理想就是要求艺术要“尽真、尽善、尽美”，表现主体的心灵世界（上界），从而使人生也达于这样的境界。甚至现实生活中所没有的东西也可以在艺术中由艺术家的“立法”而创造出来。这些观念我们在青主论乐的文字中同样可以看到。

总之，青主在自己的诗歌中表达了他对艺术、音乐和人生的认识与感悟。尽管从新诗创作的技巧与艺术水准而言，青主的诗作难以跟同时期戴望舒、徐志摩等名诗人的作品相媲美，但它们在青主研究中却具有非常重要的史料价值，是其艺术观念、情感心迹的真诚表白，对于了解青主的美学观、音乐观有着极大的帮助。

菲薄历史以及由此带来的矫枉过正都不利于我们客观地认识和评价历史对象。过去对青主的棒杀是历史的局限，今天当然也要避免走向另一个捧杀的极端。青主有着他那一代许多音乐家所具有的某种历史局限性，但更多的却是对中国新音乐文化建设的真诚投入与贡献。他在艺术歌曲创作、对中国音乐文化之历史弊端的深入批判、对西方美学思想的引进并加以新的阐发、对音乐艺术的挚爱和对人与音乐的主体性的追求与高扬，都值得后人加以认真的研究与继承。青主留下的这些精神遗产是 20 世纪二三十年代中国新音乐文化发展中的重要组成部分，本文的简要论述

---

① 青主：《诗琴响了》，上海商务印书馆 1930 年版，第 33—34 页。

② 青主：《诗琴响了》，上海商务印书馆 1930 年版，第 151 页。

仅为一隅之见、引玉之砖，客观、历史地评介青主的历史贡献尚需学界进一步全面而冷静的深入研究。

（本文原载《中央音乐学院学报》2009 年第 1 期）

音乐是上界的语言
——一位诗人作曲家的音乐观

纵览中国近现代音乐史，青主（1893—1959）可谓是富有传奇色彩和备受争议的一位音乐家。抛开青主未及弱冠即成为一名反清革命青年，而后赴德留学、异国婚恋、归国从政、亡命乐坛、跻身“白领”、大学执教的丰富人生经历不谈，就其音乐作品与音乐理论著述的数量而言，在同时代音乐家中并不算显要，但其影响却自20世纪30年代以来一直为人们所关注，其中既有大潮汹涌下的“路线”批判，又有历史发展中种种或臧或否的批评性解读，而引发这些是非评判的一切原因，则是青主当初自己也未曾料到会引起如此争议的他关于音乐的一些思想言论。这些颇具美学色彩的思想言论主要集中在读者将要阅读的这两本合起来也不过10万字的音乐论著——《乐话》和《音乐通论》当中。

简要叙述一下青主丰富的人生经历对于理解他的音乐观不无裨益。青主原名廖增彝，1893年6月10日出生于广东归善县（民国时改称惠阳县，现为惠州市）一个书香门第的大家族。“彝”泛指古代宗庙常用的礼器，取名“彝”，可见当时颇具维新思想的廖父对这个长子能够成就大器的期望。据说廖增彝儿时的确聪颖过人，读书过目不忘，从小在身为教书先生的父亲的严厉督教下习读《左传》、《战国策》等史书，这不仅为他打下了一定的国学功底，或许也为其日后热心军事和投身政界带来了一定的影响。

少年廖增彝先后在惠州中学和广州工业学校就读，约在1910年，被父亲送进清政府在广东黄埔创办的一所培养陆军军官的“陆军小学堂”，并改名为廖尚果，

意寓“尚有成果”。同在这所学校的还有邓演达、李济深等人，这些日后成为政界要人的同学在廖尚果的政治生涯中起到了重要的作用。廖尚果在陆军小学堂的短暂学习生活的确不同凡响，颇有成果，其中很重要的一点就是革命精神的养成。据其胞弟廖辅叔教授回忆，廖尚果在陆军小学堂时曾写过一篇论述时政的作文，从老师留下的“天惊石破，言人所不敢言”、“主张破坏”[①] 的批语中，不难推想青年廖尚果一腔热血、倾向革命的人生抱负。武昌起义的爆发为廖尚果提供了实现革命行动的机会。在随后攻打潮州知府的战役中，廖尚果和陆军小学堂的学生们参加了战斗，廖尚果表现最为骁勇，一马当先冲在前面并亲手击毙潮州知府陈绍堂。这次战斗成为青年廖尚果日后浪漫精彩人生的转折点。

1912 年，因潮州战役而获“革命军功牌”的廖尚果被民国政府公派留学德国。由于为德国大学出具介绍公函的中国驻德公使馆人员系袁世凯一派，来自广州国民党阵营的廖尚果报考德国军事学校的要求遭到了公使馆的拒绝，无奈之下廖尚果入柏林大学改习法律。在柏林的 10 年间，廖尚果的主要精力和兴趣并不在法学，而是广泛涉猎欧洲的文化艺术，自少年时即表现出的音乐爱好也在浸淫德国的音乐生活中被激发出来。为此，他专门登报征求小提琴私人教师，正是通过这一因缘，他结识了后来成为其第一任妻子的德国人华丽丝（Valesby Heinrich，1895—1969）。华丽丝虽非职业音乐家，但却擅长演奏钢琴、小提琴并善歌能曲。1921 年，廖尚果与华丽丝在柏林结婚。应该说，廖尚果后来之所以能够创作出具有较高艺术价值和历史影响的艺术歌曲《我住长江头》和《大江东去》等作品，是与华丽丝这位“老师”的帮助分不开的。

1922 年，廖尚果告别妻子华丽丝和幼女廖玉玑，只身先行回到广州。久别故里的他回到家中的第一件事情却是不得不与被父母指腹为婚的惠州女子阿逑完婚。阿逑是一位传统的中国女性，尽管知道丈夫在德国已有一位夫人，但仍然对廖尚果体贴有加，廖尚果也逐渐对这位等待自己多年的阿逑有了感情。不幸的是，1925 年，贤惠隐忍的阿逑因难产去世。阿逑的离去使廖尚果陷入无限的悲痛，以日记体写成的《乐话》一书，便是他对阿逑的深深怀念。书中时而出现的“逑妹”和

---

① 廖辅叔：《纪念青主百岁冥诞》，廖崇向编《乐苑谈往》，华乐出版社 1996 年版，第 50 页。

“Madame” 即是指阿逑。

归国后的廖尚果先后担任过陈炯明总司令部秘书、国民政府大理院推事（最高法院审判官）、黄埔军校校长办公室秘书、国民革命军总政治部秘书、广东法官学校校务委员会副主席等职，其间常大胆发表自己的政治观点，其中不乏带有“共党色彩”的论调。1927 年 4 月 12 日，蒋介石发动“清党”活动，廖尚果被列入黑名单，幸亏他在陆军小学堂同学和黄埔军校同事李济深的暗中帮助才得以躲过一劫，只身逃往澳门避难。南昌起义后，廖尚果回到广州，由邓演达举荐担任第四军政治部主任。1927 年 12 月广州起义失败后，由于第四军教导团是广州起义的主力，廖尚果又是第四军的政治部主任，于是汪精卫认定廖尚果为“著名共党”，下令全国缉拿。廖尚果于是不得不再次逃亡，最终来到上海，在留德同学、时任国立音乐学院教务主任的萧友梅的帮助下留在音乐院，取“青主”、“黎青”、“黎青主”等笔名，开始了他自己所谓“亡命乐坛”的生活。据廖尚果之子廖乃雄教授称，“青主”一名的由来跟廖尚果崇尚明清之际思想家傅山（1607—1684）有关。[1] 傅山字青主，是一位极具才华与气节、在我国文化史上有着重要影响的文人。亡命乐坛的廖尚果化名青主，可见其中颇有深意。

青主的音乐生涯其实也只有“亡命乐坛”这短短的 4 年时间，其间开过一家主营欧洲古典音乐乐谱的 X 书店（不久即倒闭）、主编国立音专（1929 年 8 月后国立音乐院改为国立音乐专科学校）校刊《乐艺》、谱写了 30 余首歌曲，发表出版了 70 余篇音乐文论和《乐话》与《音乐通论》两部著作。这些为数并不算多的音乐成果，使青主成为 20 世纪二三十年代中国新音乐文化初创时期具有重要影响的作曲家、音乐美学家和音乐批评家。自称“从事音乐完全是为了受通缉时混饭吃”[2] 的青主，或许连他自己也没有想到流亡乐坛的几年却使他在中国近代音乐史上有了一席之地。

1930 年，在萧友梅和蔡元培的帮助下，南京政府取消了对廖尚果的通缉令，终于使其得以结束隐姓埋名的生活。1931 年，在留德同学的举荐下，廖尚果离开

① 廖乃雄：《忆青主——诗人作曲家的一生》，中央音乐学院出版社 2008 年版，第 56 页。
② 廖乃雄：《忆青主——诗人作曲家的一生》，中央音乐学院出版社 2008 年版，第 115 页。

国立音专进入刚刚成立的中德合办“欧亚航空公司”任职，从此过上了一段如今被视为高级“白领”的生活。与此同时，他的跨国婚姻也走到了尽头。1926年华丽丝带着女儿廖玉玑来到中国，但在社会动荡和廖尚果亡命乐坛时与其共同生活了6年之后登报离婚。离婚后，廖尚果与新结识的女职员王蕴华于1932年结婚，开始了一段新的家庭生活，华丽丝与女儿廖玉玑于40年代末离开中国，移民阿根廷。

抗战爆发后，与当时很多中国人一样，廖尚果也不得不过着辗转各地的流亡生活，备尝艰辛。但据其子廖乃雄回忆，即便在最为困难的生活中，廖尚果也依然保持一位艺术家的审美态度和浪漫情怀，诗乐绘画的写作与欣赏成为其战时生活中的亮丽点缀。抗战胜利后，在教育部部长朱家骅的帮助下，廖尚果进入同济大学教授德语和德国文学，新中国成立后又随同济大学德文系先后并入复旦大学和南京大学。自离开国立音专之后，除30年代初期应邀在《音乐教育》杂志发表过几篇音乐文论，执教大学后翻译出版了一些文学著作以及着手翻译而未及完成的波兰音乐学家卓菲娅·丽莎的《音乐美学问题》一书外，青主没有再发表任何音乐作品和音乐论著。1957年退休后在苏州度过晚年，1959年5月5日在上海去世。

青主最初可以称得上是一位“革命家”，但使他在历史上留下一笔的却是那短短几年亡命乐坛生活中的音乐创作、理论著述以及他从青年时代就开始的诗歌创作。作为作曲家的青主，独立创作以及与华丽丝合作谱写了32首声乐作品，其中《大江东去》和《我住长江头》至今依然是声乐舞台上耳熟能详的作品；作为音乐理论家的青主，短短几年间发表了70余篇音乐文论，出版了《乐话》和《音乐通论》两本著作。其中部分文章以及《乐话》和《音乐通论》中的音乐思想，在中国近现代音乐史上产生了重要的影响。作为诗人的青主，一生作有大量新、旧体的诗歌作品，部分新诗作品曾以《诗琴响了》为题结集出版。这些诗作表现了青主每一阶段人生经历中丰富的思想感情以及他对音乐艺术的热爱。不过，半个多世纪以来，青主之所以一直备受争议，主要是因为《乐话》与《音乐通论》两书中的一些音乐观念和美学思想。

从《乐话》一书"话引"和"前话"中的文字可知，本书写于1925—1926年间[1]，经萧友梅建议作为国立音专丛书之一于1930年由商务印书馆出版。全书以日记体形式写成。据青主自述，这是根据阿逑遗下的日记，他将自己与阿逑生前有关艺术的谈话加以重新整理而成。我们宁可相信这是青主的真情独白而非假托之词。《乐话》共分十二章，书中引经据典、谈音论乐，比较集中地论述了音乐的本质、音乐构成的基本要素、音乐表演、音乐的功能以及中西音乐的特点等美学问题。萧友梅称赞青主首开以"乐话"形式贯通欧西音乐的原理论述音乐，难能可贵。[2]

《音乐通论》写于1930年，1933年作为上海商务印书馆百科小丛书之一出版。全书分为七章，主要论述了音乐艺术的本质、音乐的要素、音乐体裁、音乐表演、音乐功能和音乐教育等问题，不少内容和《乐话》相一致或有所重复。

总的来看，这两本著作比较鲜明地反映了青主深受西方影响的音乐美学思想，其中也包含着他对中国音乐历史和中西音乐关系的批判与思考，是青主对音乐艺术的总体认识，可以视为是青主"音乐观"的集中体现。青主在《音乐通论》"撰述主旨"中希望读者能将本书与先前出版的《乐话》互相参考，这样可以使读者更为深刻地理解音乐。因此，为了深入全面地了解青主的音乐观，我们也有必要将这两本书的内容联系起来，相互参照。

音乐是上界的语言

作为20世纪上半叶唯一一位较多涉猎音乐美学问题的音乐家，最能体现青主音乐美学思想的是《乐话》一书，"音乐是上界的语言"则是本书最为关键的立意之句，也是青主音乐美学思想长期引起争议乃至遭到批判的主要对象。因此，正确理解这个充满诗性的并不像是美学命题的判断句的真正含义，是我们走进青主音乐思想世界需要迈过的第一个门槛。

---

① "话引"中有"算起来既经是五年前的事了。我当时把这卷书写好了之后"的句子；"前话"中则有写于"悲惨的一周年"的时间记载。阿逑死于1925年，本书出版于1930年，据此可推断《乐话》大致写于1925—1926年间。

② 见《乐话》"萧序"。

“音乐是上界的语言”的论断在青主的著作、文章中多次出现，青主本人也不惜花费大量笔墨对此作出解释。但正如青主本人所说的那样，他的论述颇有“蒙头盖面”的特点，“从远处说一说，从侧面说一说，又从反面说一说，待到将近到题的时候，你又把它放松”，绕得读者大概要“用尽十二分心力，不惜出一身大汗，以求了解”。青主不是一个职业的音乐学家，他的《乐话》也并非作为严谨的学术著作出版，全书的风格颇有意识流般的随笔风格。因此，我们同样也得不惜笔墨，在《乐话》诗一样的语言迷宫中，找到一条出路，力求把握“音乐是上界的语言”的本意。

青主将我们身处的世界分为“三界”，即书中经常出现的“外界”、“内界”和“上界”。青主说：

> 人们的视听，是包含两种的动作，一种是外界的，一种是内界的，外界的动作，是自然界向人们进攻的，内界的动作，是人们向自然界反攻的……我们由这些外界的变动，得到一番的刺激，我们刚感受了刺激……不但是把它接受过来，不但是把它忍受下去，还要自己动作起来：他把它接受了之后，即转达我们的内界，告知我们的思想；当我们知道这些刺激的时候，我们的眼睛和耳朵，既经把它变换了一个形式，它既经添上了我们的记号，它既经是属了我们的一半……由我们的思想收容起来的外界所加于我们的刺激，于是始得到一定的形体。这些一定的形体，并非它本来是如此，乃是我们把它造成如此……“凡自然界人类一切有意义的登场，都是处于立法者的地位”……人们懂得同自然界立法，于是由自然界被征服者的地位，一跃而居于和自然界争衡的地位……这就是说，他在世界里面，另外创造出一个世界来，这个新的世界是属于他的，是服从他的指挥的……旧日的世界，被人们创造出来的新的世界克服……这个新的世界，即是我们之所谓上界。[1]

① 青主：《乐话·音乐通论》，吉林出版集团有限责任公司2010年版，第7—8页。以下凡出自《乐话》与《音乐通论》两书引文，注释均只标注结集重版后《乐话·音乐通论》页码。

从青主的一番描述，我们可以大致梳理出这样一个关于人与自然以及艺术创造之间的逻辑关系：人的感官感受到了客观事物（外界）的刺激，但人并非被动地感知外界的刺激，还要能动地将这些感受传达给内心世界或精神世界（外界刺激进入内界），内界对外界刺激加以改造并赋予其鲜明的个体特征，亦即经过内界的转换，外界的刺激得到双重否定，它在内容和形式上已发生了与最初作用于感官时并不一样的变化，成为经由人的内界创造出来的一个客观化了的主观世界。这个不同于外界和内界但又与它们不可分离的新的世界就是“上界”。人之所以能够创造出这个“上界”，是由于人类能动地发现和掌握了自然的规律（人对自然界的立法），能够合规律、合目的地创造出不同于自然界的“新的世界”。

那么，上界究竟是一个什么样的世界？青主结合绘画、诗歌创作以及希腊神话等进一步论述了他的三界理论，认为希腊神明就是人类出于对外界的恐惧和为了求得内界的安宁而创造出来的，音乐也是如此。青主说：

> 声音艺术是从那个被我们称作上界的，由人们创造出来的新的世界里面产生出来，故此我们把它叫做上界的语言。[①]

由此可见，上界即是指艺术世界，是艺术的王国。作为声音艺术的音乐是其中的一员。青主在《音乐通论》一书中就比较明确地指出了这一点：

> 凡属艺术，都是由人们的内界唤出来的一种势力，用来抵抗那个压迫着我们的外界。凡属要把人们这一种的内界势力表现出来的音响，就是音乐的艺术。[②]

因此，所谓上界就是艺术世界。既然如此，那么“音乐是上界的语言”是否就可以转换为“音乐是艺术的语言”这样一个再普通不过的界定呢？问题并没有这

---

① 《乐话》，第9页。
② 《音乐通论》，第96页。

么简单，在青主看来，并非所有的音乐都可以称其为艺术：

> 我们之所谓音乐，乃是一种的艺术，必要我们同自然界的声响立起法来，使它变成一种由我们创造出来的音韵，然后才担当得起艺术这两个字。①

青主认为，真正称得起艺术的音乐，不仅是人对自然界立法后的创造性产物，而且必须是从人的“内界发出”，“用来补救说话的缺欠”和表现人的心灵世界、灵魂世界的音乐。他在一些文章中也反复强调了这一点：

> 音乐是由灵魂说向灵魂的一种语言，用来改善我们的精神生活，并非是只用来刺激我们的耳朵。②
>
> 音乐本来是人们的内界生活的一种最高的表现，它是灵魂的一种语言。③

因此，从这一意义上讲，青主认为：

> 音乐是一种灵魂的语言，只在这个意义的范围内，我们亦可以把音乐当作是描写灵魂状态的一种形象艺术。如果我们把我们的灵界当作是我们的上界，那末，我们亦可以把音乐当作是上界的语言。④

在这里，上界又被等同于人的心灵世界、灵魂世界。这是强调了音乐必须表现人的内界才称其为艺术。与真正称得上艺术的音乐相比，青主认为“中国的音乐即是一种向自然界的音声乞灵的音乐”，它“是只用耳朵审听，并不加上任何的思想”，中国音乐是不能担当艺术的称号的。这也是我们后文将要论述的青主为什么提出“向西方乞灵”的原因之一。

---

① 《乐话》，第29页。

② 青主：《给国内一般音乐朋友的一封公开的信》，《乐艺》1931年第一卷第四号，第77页。

③ 青主：《论中国的音乐》，《乐艺》1931年第一卷第五号，第5页。

④ 《音乐通论》，第94页。

概而言之，在青主的笔下，“上界”既是指由人的内界（精神世界）创造出的一个艺术的世界，又是指被艺术所表现着的心灵世界。我们不好替青主把“内界”和“灵界”画等号，因为，从他那诗性语言的表述中，我们总是隐约感觉到，灵界是高于内界的。的确，生活的经验告诉我们，每个人都有自己的精神世界，但并非所有人都拥有内容丰富和自由崇高的心灵世界。但是，不管上界是指人的心灵世界还是那表现着心灵世界的艺术世界，它决不是过去有些人所批判的唯心主义的“宗教世界”。其实青主本人早就预料到“音乐是上界的语言”会引起人们的误读。在《乐话》第二节对“上界的语言”进行一番论述之后，青主说：

很有一些是号称绝顶聪明的人，你的话还未曾说完，他既经对你得到一个牢不可破的见解，不说你那句话是带有宗教的臭味，便说你的思想太过诡辩。①

当然，青主也谈到过“神”，但他心目中的神却是指被他无限推崇的音乐艺术：

我的神就是乐艺，就是安慰我的、同我救苦救难的、促进我的和平的、使我的劳生得到和谐的均势的乐艺。②

从青主有关内界对外界加以改造并创造出上界的论述，我们看不出任何的唯心主义论调和宗教气息，倒是使我们分明看到了这个上界恰恰是“人的本质力量的对象化”的产物。青主的“三界”论说，甚至使我们想起了英国思想家、哲学家波普尔的“世界三”的理论。波普尔将物质世界称为“世界一”；人头脑中的精神世界是“世界二”；科学知识、文化艺术等精神产物是“世界三”。正是通过“世界二”的能动作用，“世界一”经过否定的否定而成为“世界三”。波普尔提出“世界三”的理论时青主早已作古，我们没必要将两个不相干的人硬拉到一起，但是青主笔下的“外界”、“内界”与“上界”与波普尔的“世界一”、“世界二”和“世

① 《乐话》，第10页。
② 《乐话》，第23页。

界三”倒是真的具有一定的对应性。

总之，“音乐是上界的语言”和“音乐是灵魂的语言”的两种表述既有区别又相互关联，是青主对音乐艺术的本质认识，也是其音乐美学思想的核心所在。

然而，必须指出的是，青主的上述观点很难说得上是他自觉的个人创见。青主的美学思想有两个重要的理论来源，一个是“一战”前后盛行于欧洲的艺术流派——表现主义的艺术美学思想；另一个是在欧洲音乐史上产生广泛持久影响的情感论美学。

青主在《乐话》一书中说：

> 我刚才用来证明音乐是上界的语言的那一番说话，大部分是从那部 Hermann Bähr 著的表现派的艺术思索得来的。①

表现主义产生于20世纪初的德国。国内统治的腐败与黑暗、德国与其他帝国主义国家的矛盾以及此后“一战”的爆发，都迫使当时的知识分子、艺术家对现实感到强烈的不满、绝望与怀疑。因此，表现主义的兴起有其深刻的社会根源。表现主义主要影响于美术领域，它强调心灵的真实，重视人的内心体验，认为艺术是灵魂的语言。赫尔曼·巴尔（Hermann Bähr，1862—1934）是表现主义盛行时期比较重要的一位艺术批评家，他对表现主义作出了这样的表述：

> 表现主义是指：人类想重新找到自己……自从人服务于机器以来，他便不再具有感觉。机器夺走了人的灵魂……我们不再生活着了，而是仅仅被生活着。我们不再有自由，我们不再能决定自己，而是被决定……这时困境高声吼叫起来，人类呼叫着要回到他的灵魂中去，整个时代都化为困境的呼叫。艺术也在深沉的黑暗处发出吼声，它在呼救，它在向精神呼救：这就是表现主义。②

---

① 《乐话》，第12页。

② ［奥］赫尔曼·巴尔著、徐菲译：《表现主义》，三联书店1989年版，第89页。

巴尔的描述揭示了异化的生产劳动导致了人的异化和灵魂的丧失，表现主义则试图表现和拯救异化了的人与灵魂。巴尔对音乐也有所论述：

> 音乐家并不是从外界获得声音的。他并不去倾听世界，他倾听的是他自己，他的心灵在他的内部发出声响……那需要发自于艺术家内在并在他耳边响起的那种声音被用一种符号固定下来。这种符号又通过乐器转换为振动波，接着在听众的耳边发出声音，这些声音又抓住了听者的心灵——这便是音乐的途径：从心灵到心灵。①

细心的读者可以发现，青主在《乐话》和《音乐通论》两书中论及音乐的功能时认为，音乐的作用就是用来拯救机械社会对人的灵魂的压迫。但他所说的音乐并非任何一种音乐，而是那种能够表现内界生活、“从灵魂说向灵魂”的音乐：

> 近代的人们，在机械的重重压迫之下，早既丧失了他们的灵魂，不论世界上那一处地方，凡机械的威力所及之处，都既经把本来的人类，变成一种的机械了……在现代的世界，要把人们的灵魂从机械的威力之下夺回来，我以为音乐是最足以收效的一种利器。②
>
> 如果我们要凭借音乐的威力和剥丧我们的灵魂的机械相抵抗，那么，我们只能够乞灵于具有精神上的原素的正当的音乐。只有这种真正的音乐才能够唤起人们的灵魂，使人们感觉得有那种最急迫的还我灵魂的需要，然后才可以把机械的威力根本铲除，使人们从新得到一种正当的人的生活。③

这与巴尔有关表现主义的论述何其相似！回顾国内，青主认为，中国人的内界中存在着种种的矛盾以及残忍好杀的兽性和丑陋萎靡的神态，因此，音乐同样是改

---

① ［奥］赫尔曼·巴尔著、徐菲译：《表现主义》，三联书店1989年版，第83—84页。

② 《乐话》，第36页。

③ 《音乐通论》，第141页。

善中国人精神生活的最佳选择。

比对青主的《乐话》和巴尔的《表现主义》中译本可以发现，《乐话》中的大量内容直接译自《表现主义》，其中《乐话》第二章和《表现主义》第八章之间的关系最为明显。不过，青主并非简单搬用表现主义的美学理论，在他的笔下，心灵真实以及与灵魂对话的表现主义美学观已经融会在他对音乐艺术的思考中了。

不过，尽管青主不仅读过表现主义的论著，而且还在X书店引进过表现主义的画作，但他本人的音乐好尚主要还是欧洲古典、浪漫主义的音乐作品，他对浪漫主义时期音乐大师们的音乐观念和美学思想也是推崇有加，这从他在《乐话》和《音乐通论》中信手拈来、旁征博引的大量音乐家语录即可清楚地看到。诸如“音乐是由灵魂说向灵魂的语言”、“音乐是最高的艺术”等诗性的美学判断，都反映了浪漫主义音乐美学同样强调音乐要表现自我，表达丰富的心灵世界、情感世界的最高要求。这与表现主义艺术美学思想是相通的。

因此，从《乐话》与《音乐通论》的理论来源看，青主音乐美学思想的实质是“融会浪漫主义音乐美学思想加以嫁接、改造的表现主义”①。综观中国近代音乐史，青主也是将表现主义介绍到国内音乐界的第一人。

音乐的数理原素与精神原素

《乐话》和《音乐通论》中都辟有专门章节，从欧洲专业音乐的角度对构成音乐的四种基本原素——声调（Rhythmus，今译节奏）、节拍（Takt）、和音（Harmonie，今译和声）与曲调（Melodie，亦称旋律）进行了简要的介绍，并就各种原素在音乐表现中的美学意义作出了富有特点的论述。

青主认为，在音乐构成的四大原素中，声调（节奏）处于最重要的地位，它是尚未成为音乐音响的自然之声，具有循环往复的规律，但只有在节拍的限定之下，遵循和声的规律，编织成一定的曲调，声调才得以成为音乐中的组成部分。节拍与声调虽然是联系在一起的，但声调远比节拍有着更为丰富的精神内涵，声调包含了

① 冯长春：《青主音乐美学思想的表现主义实质》，《音乐研究》2003年第4期，第31页。

节拍和时间的因素，节拍只是对声调加以节制，使其更具规律，有音乐“脉搏”的意义。他甚至认为，节拍是音乐的数理原素，而声调则是音乐的精神原素。青主对节奏意义的论述的确有其一定的独到之处，这与一般论及音乐的基本要素首先强调旋律之重要性的观点是大不相同的。不过，从音乐译名的角度来看，青主把 Rhythmus 译为“声调”并不贴切，为此他也不得不花费大量笔墨反复论述“声调”与“曲调”的区别。

青主还特别强调和音（和声）的作用。他将和音比喻为人的躯干，曲调（旋律）比作人的灵魂，没有和音，曲调无可依靠，没有曲调，和音则失去灵魂。因此，青主认为曲调的写作应当遵从和音的规律，曲调与和音是相互赖以存在的关系。进一步而言，音乐必须要有和音才能够表现高深的情感，才能称其为艺术，曲调则是音乐构成诸原素的集中体现。这些认识当然都是建立在西方多声音乐表现体制的基础之上，其中既有合乎审美规律的一面，亦有价值判断的历史局限性，此不赘言。

从音乐的整体而言，青主认为上述原素必须均衡协调地结合在一起，决不可有所偏重。不管是哪一种新的音乐流派，只要能够将上述原素均衡地协调起来，“便不是坏的音乐作品”，否则便是“坏的音乐作品”。由此，青主认为印象派的音乐“只有一种麻木不仁的声调”；斯特拉文斯基的音乐也不过“徒然造成一些粗野的声调”。青主写下这些话的时候，印象主义音乐和斯特拉文斯基颇受争议的《火鸟》、《春之祭》等作品出现的时间并不长，青主丝毫没有掩饰他对这些新派音乐的不欣赏。

正如节拍的限制不能使声调的丰富表现力被剥夺一样，青主认为，上述音乐原素除了数理上的成分之外，都要兼有精神上的成分：

如果我们不把音乐的各种原素分开来说，只就整个的音乐来说，它亦只有数理上和精神上的两种原素。这就是说：就令你晓得使用声调、节拍、和音、曲调这四种原素，但是，如果你作出来的那篇作品，除了悦耳的音响、悦目的光辉，又或轻浮的情感之外，一些实在的内容都没有，这样没有意义的作品，因为不是从作者的灵魂流露出来，亦不能够直达别人的灵魂。我们之所谓音

乐，是一种灵魂的语言。它既然不能够由灵魂说向灵魂，那么，哪里还配说是音乐呢?[①]

至此，我们可以发现，青主谈论音乐的基本原素，落笔最终还是归结到最根本的一点，那就是音乐必须成为由灵魂说向灵魂的语言。这就是他将音乐的构成分为数理原素和精神原素的用意所在。音乐艺术的魅力及其特殊之处在于，作为丰富情感内涵的音乐内容是通过抽象的数理性音响结构加以表现的，数理原素与精神原素的关系实质上反映了音乐形式与表现内容之间的关系。青主没有进一步思考数理原素究竟如何表现那些直达灵魂深处的精神原素，但他在那个年代却已经触及到了音乐的内容与形式之关系这一至今仍令人感到棘手然而却不断试图究其原理的美学问题。青主关心和强调的则是——音乐艺术不能成为无内容的纯粹形式的营造。

音乐是一种独立的艺术

与“上界的语言”和“音乐的精神原素”相关，青主还特别指出：“音乐是一种独立的艺术”。这里的所谓独立，并非是青主多次谈到诗、乐关系时所强调的音乐不能受歌词声韵支配的问题，而是从音乐本质和音乐存在方式的角度，指出音乐不能成为“礼的附庸”和“道的工具”，其根本在于呼唤音乐的主体性，有着深刻的思想内涵。青主认为，音乐作为一种独立的艺术，首要一点是音乐不能成为礼的附庸。

我国自西周时即建立起国家意识形态意义上的礼乐制度，这一制度对此后的音乐思想与实践产生了极为重要的历史影响。礼乐制度的一个根本特点是，音乐必须为以“礼”为中心的政治制度服务，音乐本身是没有主体性的，附庸性是其本质的存在方式。为使中国音乐成为上界的语言，成为一种独立的艺术，深受西方表现主义艺术美学和浪漫主义音乐美学影响的青主，对中国的礼乐思想发起了猛烈的抨击：

① 《音乐通论》，第111页。

中国旧日是极端推崇音乐，但是，普通说起音乐来，都是把它和礼用在一块……乐不过是礼的附庸，所谓先王以作乐崇德，就是要用崇德的乐完成礼的全体大用。①

青主对礼乐关系的揭示直指要害。在礼乐主属地位的严格规制下，音乐的主体性、独立性当然无从谈起。因此，青主认为礼乐思想对于音乐艺术而言毫无价值：

乐是礼的附庸，只在中国音乐史上面是有研究的价值，在音乐的艺术上面是没有研究的价值。②

使音乐成为一种独立的艺术，除了“不能够把它当作是礼的附庸”之外，其次就是“音乐不可以由文人包办”。这也是青主在书中以及一些文章中反复陈说的一个重要问题。青主认为，中国历史上长期存在文人包办一切的传统，包括音乐创作，这种现象如同音乐成为礼的附庸一样，严重桎梏了音乐艺术的发展，同样是造成音乐不能成为一门独立的艺术的根本原因：

文人包办音乐，势必会把音乐当作是礼的附庸，音乐做了礼的附庸，即是做了道的一种工具，因为在文人看来，道是造分天地、化成万物的一样东西，凡属可以行道的诗书易礼，都是道的工具，固不仅音乐是如是。你们要把音乐的独立生命夺回来，自然要把“乐是礼的附庸”之说打破，即是要把“音乐是道的一种工具”之说打破，必要把这一类的学说打破，然后音乐的独立生命才有着落。③

---

① 《音乐通论》，第 88 页。
② 《音乐通论》，第 88 页。
③ 《音乐通论》，第 89 页。

总之，由在礼乐文化传统中成长起来的文人主宰音乐，其结果仍是使音乐沦为礼的附庸、道的工具，最终还是使音乐不能成为一种独立的艺术，造成音乐主体性的缺失。也正因此，“文人不能包办音乐”和“打破乐是礼的附庸”的观点是紧密联系在一起的，它们的根本目的都是要使音乐成为一种独立的艺术和灵魂的语言。

“五四”时代是中国近代史上音乐思想最为活跃的一个时期，青主则是这一时期第一个深入批判礼乐思想的音乐家，与同样留学德国、推崇音乐但却主张弘扬礼乐思想的王光祈形成了鲜明的对比。

向西方乞灵

青主在一篇文章中曾明确指出，只有西方音乐才可以称得上是艺术的音乐：

> 我所知道的，本来只有一种可以说得上艺术的音乐，这就是由西方流入东方来的那一种音乐。[①]

与此相应的是，青主认为，中国的音乐是“只用耳朵审听”、“向自然界的音声乞灵”的音乐，不是上界的语言和灵魂的语言。至于如何发展中国音乐，青主的观点是改弦更张、另起炉灶：

> 中国的音乐是没有把它改善的可能，非把它根本改造，实在是没有希望。[②]

概而言之，中国音乐是一种乞灵于自然界的音声，更由于儒家礼乐思想的桎梏使得它没有成为一种独立的艺术。因此，基于以上两点，青主给出了一个让后人歧见纷呈、颇有微词的观点：

---

① 青主：《音乐当作服务的艺术》，《音乐教育》1934 年第二卷第四期，第 15 页。
② 《乐话》，第 29 页。

> 你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵。[1]

乞灵于什么样的西方音乐呢？那自然是青主认为具有精神原素、能够由内界审听的、可称之为独立艺术和上界语言的音乐，说到底，是乞灵他所崇尚的这种音乐观并借此以改造和发展中国音乐。

向西方乞灵，这不仅是一个美学问题，而是牵涉到如何发展中国音乐，如何处理中西音乐矛盾关系的问题。青主一度被视为全盘西化的典型代表，就是与提出“向西方乞灵”的论题有关。的确，青主在他的一些文章中表现出非常鲜明的西化倾向，与同时期一些文化守成派的音乐观以及30年代的左翼音乐思想形成了尖锐的对比，这是青主自20世纪30年代起就遭到批判的主要原因之一。

着眼于中西音乐关系和中国音乐发展问题，不管是在青主时代还是今天，如果将“向西方乞灵”定位于以西方音乐替代中国音乐的全盘西化策略，这种乞灵论就一定会遭到彻底的批判且毫不足惜；但是，如果我们把向西方乞灵与要求音乐成为一种独立的艺术和灵魂的语言联系在一起的话，这种观点非但不应遭到批判，而是应该给予充分的肯定。从青主那个年代来看，他的音乐观鲜有人及，即便在今天，冀望音乐摆脱各种现代版的“礼”、“道”之约束而成为表现人的灵魂的独立艺术的诉求，依然是一个值得崇尚和追求的人文理想。

“向西方乞灵”的口号在半个多世纪后为音乐美学家、人本主义学者蔡仲德所援用，但其影响并不比当年青主所遭批判的情形为好，人们甚至忘记了这一口号系青主最早提出，而是津津乐道于“乞灵”这一字眼，一切纷争也大都聚焦于这一语焉不详的概念之上。因此，对“乞灵”一词的本意加以简要的考察就显得并非多此一举。

对“乞灵”一词的通常理解往往会使人联想到“向某种神灵或权威乞求帮助”之类的内容。其实这一概念在很多情况下更多具有借喻的意味，并不一定带有迷信色彩，也没有所谓丢弃人格的跪拜之举，其基本内涵大致可理解为“求助”之意。青主本人在其文论中就曾多次使用了这一概念，比如：

---

① 《音乐通论》，第90页。

普通一般人认为要练习音的审听，最好是乞灵于那架钢琴；[①]

凡用文字说不出来的情感，我们只可以乞灵于音声；[②]

如果我们要凭借音乐的威力和剥丧我们的灵魂的机械相抵抗，那末，我们只能够乞灵于具有精神上的原素的正当的音乐。[③]

从上述引文我们看不出乞灵一词有何境界卑微的表述，将其理解为“求助”并无不妥。从与青主同时代、“五四”新文化运动代表人物之一的傅斯年对这一词汇的使用来看，乞灵也有“学习”的意思。傅斯年认为，“讨论做白话文的凭借物”，首先要“乞灵说话——留心自己的说话，留心别人的说话”[④]。这无疑是指出要从人们的日常语言中学习白话文。因此，就当时语文的使用来看，乞灵一词只是一个中性词，并无感情色彩浓厚的褒贬之意。但是，在20世纪中西音乐关系成为一对主要矛盾，西方音乐作为强势文化、中国传统音乐沦为弱势文化的格局下，“向西方乞灵”就极易使“乞灵”一词的含义被异化，与某些深层的民族文化心理联系在一起，“乞灵”也就“被赋予”了这个词汇所不能承担的思想重担。因此，回到青主时代的文化语境，以“视界融合”的观念理解乞灵一词还是非常必要的。

综观青主的音乐论著，可以比较清晰地梳理出其音乐思想的基本逻辑关系，那就是：在青主看来，音乐的本质就是上界的语言，它直指人的心灵世界；也正因此，音乐应该成为一种具有独立品格的艺术，不能沦为某种附庸性的存在；以这样的标准审视和发展中国音乐，就必然要向西方音乐及其美学观念学习，即向西方乞灵。青主音乐观的核心价值与进步意义在于他对礼乐思想的现代批判，对中国音乐精神亟须吐故纳新的呼吁以及从根本上对音乐主体性的肯定与追求。把握住这样一条线索，青主论著中那些扑朔迷离的诗性语言和带有直觉思维特点的表达方式，就

---

① 青主：《论音的审听》，《音》1930年第十九期，第1页。

② 青主：《什么是音乐》，《乐艺》1930年第一卷第二号，第11页。

③ 《音乐通论》，第141页。

④ 傅斯年：《怎样做白话文》，北京大学、北京师范大学、北京师范学院中文系中国现代文学教研室主编《文学运动史料选》（第一册），上海教育出版社1979年版，第121页。

不会成为我们切近其音乐思想的障碍。

当然，《乐话》和《音乐通论》中可圈可点之处还有不少，比如青主以音乐创作中的“虚伪”现象对艺术真实和生活真实之间关系的探讨；对音乐家应该走在时代的前面，把个人和大众的情感表现结合起来的理想；对音乐表演不应“流为手作的艺术”而是应该成为由灵魂说向灵魂的艺术的强调，等等。其中的一些见解直到今天仍对我们的音乐实践具有积极的启发意义。

不可否认，青主也有他的局限，这些局限往往是跟他的贡献结合在一起的。比如，在强调音乐应该给成为灵魂的语言的同时，他认为中国音乐只不过是乞灵于自然音声的音响，认为中国音乐的发展需要加以根本的改造，别无出路，艺术没有种族和国界之分。在一些文章中，青主对中国乐器以及中国传统音乐的形态特点等方面都作出了贬低性的评价。这些偏见一方面暴露出青主音乐观中“欧洲音乐中心论”的影响，一方面也反映了他对音乐美的民族性、时代性等问题的忽视，同时还表现出他在理解乐器、音乐技术与音乐表现、音乐价值之间关系上的简单化倾向。其实，即便是阿炳的《二泉映月》这样的民间音乐，难道不也是灵魂的语言、上界的语言吗？青主认为音乐是解决一切灵魂破产、医治民族劣根性之良药的认识也带有较强的主观色彩，不合适地夸大了音乐的功能，没有指出造成这些社会问题的根源和解决问题的出路所在。不过，这倒是恰恰反映了青主音乐观中“入世”的一面，与“为艺术而艺术”、认为艺术与道德无涉的“唯美主义”并不相干。

青主的音乐论著在当时有着较大的社会影响，《乐话》中的某些文字甚至在一些音乐会节目单上被加以引用,① 这表明青主的音乐观是有其社会认可度的。但是，回顾中国近现代音乐史学史可以发现，长期以来，青主的音乐思想更多的是作为点名批判的对象而存在。20 世纪三四十年代，随着左翼音乐运动、新音乐运动的兴起，启蒙话语为救亡思潮所遮蔽，青主的理论被视为“唯美主义”、“艺术至上主义”和“神秘主义”而遭到唾弃；50 年代后，在“左”的史学思潮的影响下，青主的音乐思想又被视为“唯心主义”或“二元论”加以指摘，甚至还被与胡风

① 参见廖辅叔:《略谈青主的生平》，廖崇向编《乐苑谈往》，华乐出版社 1996 年版，第 42 页。

主观唯心主义文艺思想生拉硬扯在一起而遭到批判。[1] 今天看来，这些不恰当的批评都存在着对青主音乐思想的误读以及对青主音乐思想生成原因的忽视等问题。如前所述，青主留学德国浸淫欧洲文化艺术期间正值表现主义运动影响日盛之际，回国后的青主又与20年代中国国内的现实状况有着同呼吸共命运的切身体验。军阀混战、民不聊生的社会状况，主义纷呈、观念迭起的新旧思潮之间的斗争，革命失败、隐姓埋名的亡命乐坛生活……这一切“外界”与“内界”所带来的苦闷抑或痛苦，不能不对他的音乐观念产生重要的影响。我们甚至可以这样认为，当青主放下当年革命的枪支后，他的一切艺术创造与理论著述正是其内界对不断压迫他的外界的抵制与反抗。

20世纪80年代以来，随着思想解放与音乐美学、中国近现代音乐史研究的不断深入，对青主音乐思想的认识有了较大的历史转变，理性的思考逐渐代替了武断的批判，但同时却也出现了不加分析地对青主音乐思想全盘肯定、赞誉有加的评价，由偏见的极端转向偏好的极端。应该说，“捧杀”与“棒杀”都不是冷静对待青主音乐思想的应有态度。将青主依然视为唯心主义家的盖棺定论实乃仍未走出历史的窠臼，而想当然地认为其音乐观念是了不起的贡献加以全面肯定则难免失于草率和简单化。

需要再次提醒读者朋友的是，我们不要忘记青主是一位诗情洋溢的作曲家。尽管他的不少新诗作品在语言技巧和表现内容方面很难称得上有什么较高的艺术价值，但其中部分诗作却是非常真实地表现了他对音乐艺术像对待宗教一般的虔诚与热爱。青主对如何创作诗歌也有比较系统的论述。他认为，对于自然界的一切现象，诗人如同画家和音乐家一样是处于立法者的地位，诗歌写作必须经由“我的情感”、“我的思想”创造出来，成为“我的诗”。[2] 这些“诗话”与他的“乐话”在美学观念上是相通的，可以互为参照。青主的音乐创作只有32首声乐作品，其中有几首是与华丽丝共同完成。作品大多力求避免歌词声韵对曲调的制约，旋律写作

① 参见马可：《反对音乐工作中的唯心主义思想》，中国音乐家协会编《音乐建设文集》（上），音乐出版社1960年版，第91—92页。

② 参见青主：《诗琴响了》，商务印书馆1930年版，第147—172页。

注重歌词本身的节奏与抑扬规律，部分篇幅短小的乐段体歌曲采用五声音阶写成，具有鲜明的民族特点。[①] 这些声乐作品一方面体现了青主关于音乐的生命不能为诗的声韵所束缚的创作观念，一方面也表现出青主对民族风格的探索和尝试。如今，这些声乐作品只有《大江东去》和《我住长江头》两首抒情性的艺术歌曲依然有着较强的艺术生命力，其他一些作品大都因为篇幅短小、技巧简单或不适合音乐会演出而渐渐为人们所遗忘了。有兴趣的读者朋友，不妨认真地读一读青主的诗歌，听一听他的艺术歌曲，它们是青主“内界”的声音，是他的音乐观念和美学思想的生动反映。

青主写下这些文字的时代已经渐行渐远。在当下这个音乐感性样式花样翻新但人文价值却日渐流失、肉体狂欢和感官享受取代精神远游与灵魂对话、礼乐的幕帘时隐时现音乐亦可为伪的时代，重读青主，感慨良多。躲开俳优率舞的众声喧哗，穿越外界与内界的荆棘遁甲，我们是否还能够与青主一道神游万里，去寻找上界的语言，倾听自己灵魂深处的声音呢?

（本文系为青主《乐话》、《音乐通论》两书结集重版而撰写的“导读”，原载《乐话·音乐通论》，吉林出版集团有限公司 2010 年版）

① 青主的歌曲作品主要集中在《清歌集》（X 书店 1929 年版）和《音境》（商务印书馆 1931 年版）两本歌集中。

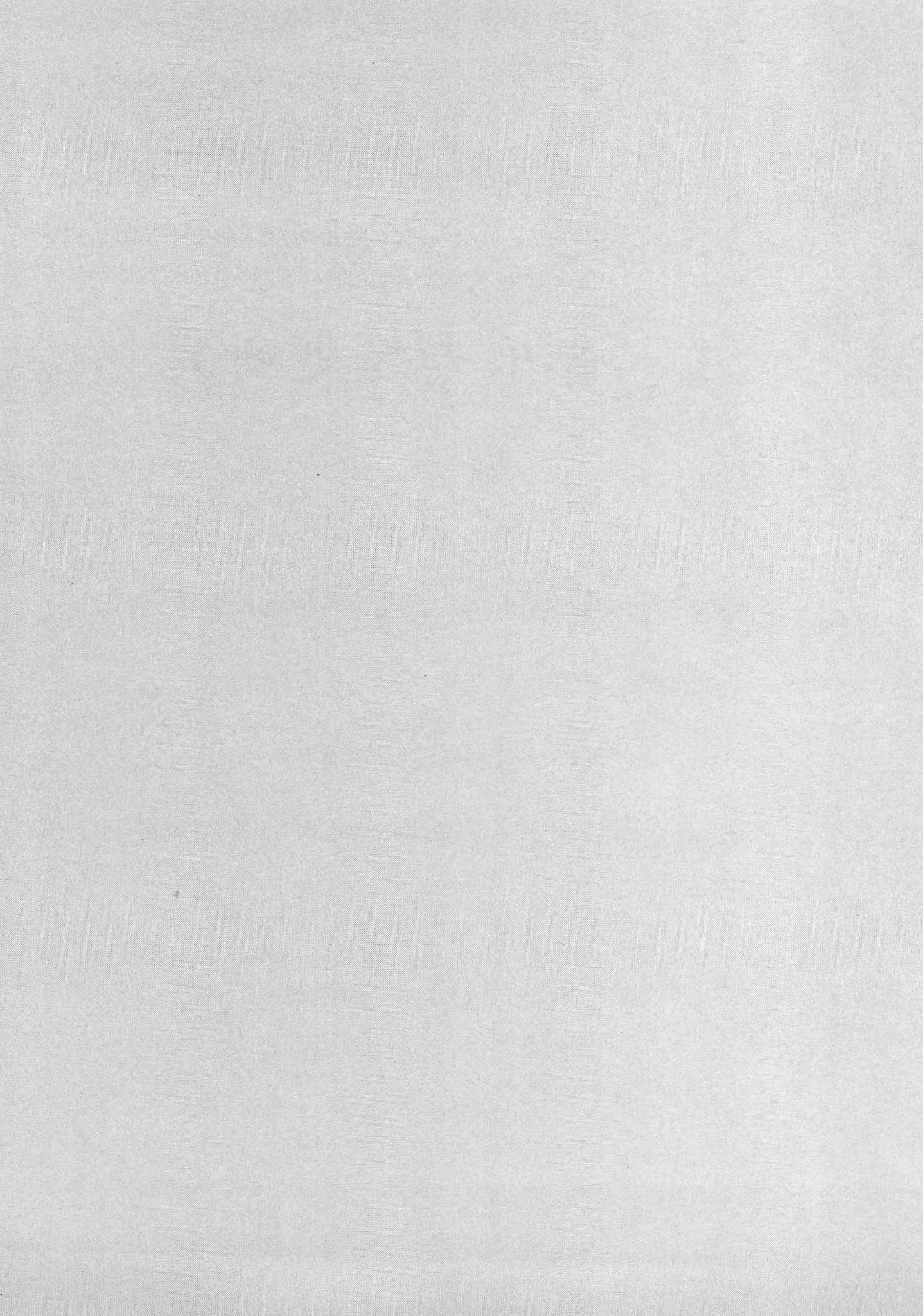
三、音乐专题史研究

两种新音乐观与两个新音乐运动——中国近代新音乐传统的历史反思

中国近代新音乐文化的滥觞——辛亥时期音乐文化巡礼

豪情壮志的音乐年代——“大跃进”时期的音乐文化

“文革”音乐的“样板”——革命样板戏的前因后果及其本质特征



两种新音乐观与两个新音乐运动
——中国近代新音乐传统的历史反思

引　言

在中国近现代音乐史中，“新音乐”的最初含义是指近代以来学习、借鉴西方音乐技术手法同时融会中国传统音乐的某些因素而创作的不同于中国古代音乐或传统音乐的音乐样式。这一概念的最早提出者是曾志忞。1904 年，在译补《乐典教科书》“自序”中，曾志忞提出“为中国造一新音乐”、“特造一种二十世纪之新中国歌”的著名宣言，其内涵是指学习西方音乐，创造以当时学堂乐歌为代表的新式歌曲。学堂乐歌的编创成为 20 世纪最有影响的一股音乐思潮——学习西乐思潮的滥觞，也正是在这一思潮的裹挟下，一批新型知识分子和从事学校音乐教育与乐歌编创者发出了创造中国新音乐的新声。在西学东渐与西乐输入的背景下，中国音乐的嬗变与转型已然发生。从这一时期开始，中国音乐的发展进入到后来史家们所谓的“新音乐史”阶段。

“五四”新文化运动进一步为中国音乐的历史转型提供了强大的文化语境，新音乐文化在这一时期得到初步发展并成为新文化运动的有机组成部分。尽管 20 世纪 20 年代明确冠以“新音乐”命题进行论述的文献还很少看到，但这一时期有关中乐或国乐与西乐之优劣的比较以及中国音乐出路的讨论等热点问题，大都涉及是

否要学习西方音乐文化以创造新音乐文化的问题。以萧友梅、赵元任等人为代表的新音乐创作已经从实践上证明了学习西乐以创造新音乐的可行性。“五四”以来学习西乐思潮的进一步推进以及音乐美育思潮和国乐改进思潮的兴起，无不与新音乐文化的发展有着密切的联系。纵观学堂乐歌时期与“五四”新文化运动时期的音乐历史可以发现，尽管这两个时期音乐文化的发展有着诸多不同之处，但国人对新音乐的认识却没有实质性的改变，其根本主张是进一步学习西乐、改造旧乐，创造不同于传统音乐的新的音乐样式。具有新的形态特征成为人们对新音乐的基本认识与要求。

但是，在经过“五四”时期进一步接触、接受西方音乐文化并有所消化之后，当历史进入30年代时，有关新音乐的认识与界定开始发生分化，一种观点主张继续深入学习西方音乐以创造中国新音乐，最终创建中国的民族乐派，其理论与实践均表现出对借鉴西方音乐创作技术和探索新音乐表现手法及其风格的关注，可称之为“音乐形态学”意义上的新音乐观；另一种观点主张新音乐应成为革命救亡的武器和工农大众的呼声，新音乐重在思想内容的新，其理论与实践更多地反映了对新音乐应该以及如何发挥新的社会功能的高度重视，可称之为“音乐功能论”意义上的新音乐观。与此同时，两个既有区别又有联系的“新音乐运动”也先后在不同的新音乐家群体中分别被旗帜鲜明地提出。一个新音乐运动是与“音乐形态学”意义上的新音乐观联系在一起，主张通过新的形态样式与精神内涵的音乐创作，实现中国音乐的复兴，最终创建俄罗斯民族乐派意义上的中国民族乐派，其理论的提出与实践者主要是受过专门音乐教育或有着留洋经历的学院音乐家群体；另一个新音乐运动则是与“音乐功能论”意义上的新音乐观联系在一起，主张通过新的革命音乐与大众音乐的创作，使之成为无产阶级革命、反帝反封建的武器，其理论的提出与实践者主要是左翼音乐组织和救亡歌咏运动中成长起来的非学院音乐家。前者延续了“五四”新文化运动中的启蒙精神同时自觉先行地以音乐创作表现救亡思潮；后者则是在救亡压倒一切的社会形势下应时而起并成为救亡主潮中的一个重要组成部分，西方音乐的启蒙已退居其次了。因此，从30年代始，中国近代新音乐的发展中实质上并存着两种相互联系但却又有着不同内涵的新音乐观以及两个彼此相关但却各自有着不同宗旨与追求的新音乐运动。

然而，长期以来，有关新音乐与新音乐运动史的研究却没有清醒地认识到上述根本问题，其突出表现就是在论及“新音乐运动”时，仅仅将其单一化地视为是由一批左翼音乐家和“救亡派”音乐家在30年代中期提出、并在此后有组织有领导地不断发展壮大、直至新中国成立而结束的那场以革命与救亡为核心内容的新音乐运动，忽略了甚至没有认识到早在30年代初即由陈洪、欧漫郎等人提出而后陈洪、萧友梅等学院音乐家多有倡导与论述、尽管没有形成特定的统一组织与明确领导人但实际上却同样产生了极其重要的历史影响、旨在强调学习西乐以创造中国民族乐派的新音乐运动。这些历史事实与史学事实理应引起我们的重视，其中的历史实质及其复杂关系值得加以深入的思考与研究。笔者曾在一篇文章中简要提出过20世纪上半叶实际上存在着两种不同思想实质的新音乐与新音乐运动的问题，① 本文则试图专就这一问题作出进一步的历史考察与深入探讨。

上篇：两种新音乐观

如前所述，近代以来的新音乐实践主要存在着两种互不相同、各有影响并与新音乐运动密切相关的新音乐观：一种是音乐形态学意义上的新音乐观；一种是音乐功能论意义上的新音乐观。但这并不意味着近代以来仅此两种而再无其他有关新音乐的观念存在，事实并非如此。比如，黎锦晖即是把他的时代曲同样视为新音乐创造的一部分，并发出过这样的感慨：

> 十五年来，我们抱着“改创中国新音乐”的志愿，企望像“千里马”一般，向前飞跑，不幸渐渐变成骆驼载重，缓缓而行……终致变成一只“没有腿的蜗牛”。虽然是蜗牛，可是还有“牛”的毅力！拖着犁头来回地走也好，拉着磨杠团团地转也好，终有一天要走到大路上去。②

① 参见拙作：《一份尘封了半个多世纪的珍贵史料——陈洪〈绕圈集〉解读》，《音乐研究》2008年第一期，第71—72页。

② 黎锦晖：《〈明月歌曲一二八首〉引言》，知新书局1936年版，第1页。

面对音乐界、教育界、文化界对他的广泛批评，黎锦晖为自己的新音乐创作进行辩护，坚信“只要宇宙不毁灭，这些种子，从萌芽到荣茂，终有使中国音乐从下层冒起而出头的一天”。[①] 但是，鉴于黎锦晖表述的这种代表都市时尚文化的新音乐观及其音乐实践并没有成为30年代以来新音乐实践中的主流话语或权力话语，更没有如前所述两种新音乐观那样形成特定的音乐运动，因而对于诸如此类的新音乐观笔者将不作面面俱到的考察与论述，而是将论题仅限定在本文所指与新音乐运动相结合并产生深远影响的两种新音乐观之内。这是需要特别说明的一点。

下面，就让我们对本文开篇所提出的音乐形态学意义与音乐功能论意义上的两种新音乐观进行一番深入的回顾与分析，从而探究其各自的不同特质与历史影响，并由此引入到对两个互有区别的新音乐运动的考察与论述中。

一、 新的音乐形态——新音乐观之一

肇始于清末民初之际的乐歌编创与新式学校音乐教育的开展，是近代中国新音乐文化的发端。学堂乐歌时期，人们一方面强调学习西乐的重要性，一方面赋予了新音乐改良社会、开启民智、塑造新民的社会功能，形成了学习西乐与音乐启民的两股强劲思潮，表现出对新的音乐形态和音乐功能的双重要求。但综观此后新音乐的发展可以发现，扬弃选曲填词的乐歌编创模式，强调深入学习西乐并消化之，同时融会传统音乐的某些因素，真正创作新型音乐样式的理论与实践日渐成长起来。继曾志忞发出“为中国造一新音乐”的宣言后，经历过“五四”新文化运动的洗礼，新一代的音乐家们进一步发表了他们对创造中国新音乐的决心与策略：

> 尽量把西洋音乐宣传、灌输给中国社会，这是第一件必要的工作……只要空气一天一天的更浓厚更紧张下去，便会有一天西洋音乐和中华民族发生了真

① 黎锦晖：《〈明月歌曲一二八首〉引言》，知新书局1936年版，第3页。

切的接触，由这一接触，新音乐乃能成胎儿诞生。①

和声学并不是音乐，它只是和音的法子，我们要运用这进步的和声来创造我们的新音乐。②

我们现在所要的是学西洋好的音乐的方法，而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣，那么我们就不难产生民族化的新音乐了。③

中国新音乐的建立要“全盘西化”。④

不难看出，上述对创造中国新音乐的认识都基于这样一个不可或缺的基础——学习西乐，对新音乐的判定标准也主要是着眼于音乐的形态特征而非其他。20世纪20—40年代持上述新音乐观的音乐家大多是有着学习西乐经历、接受过专业音乐教育的学院音乐家，其音乐创作也大抵如上所述。尽管他们同时也强调新的时代要有新的音乐内容，但对学习借鉴西方音乐、改造或融会传统音乐因素以创造新型音乐的要求却是最为鲜明而突出的。这种对新音乐要有新的形态特征的强调，从清末民初学校音乐教育中具体所指为借用外来曲调编创的乐歌形式，到“五四”后明确为学习西方音乐语汇及其技法创造俄罗斯民族乐派意义上的新音乐，无不强调了新的音乐形态的重要性。因此，这是一种主要建立在音乐形态学意义上的新音乐观。

翻开20世纪初以降的中国近代音乐史，有关强调学习西乐、创造新音乐的理论文献可信手拈来，借鉴西方音乐因素与手法、融会传统音乐因素而创作的新音乐作品更是不胜枚举。我们不必再沿着历史的河床溯源而上详细考察这种新音乐观在理论与实践上的每一处遗迹，而是有必要取宏观的视角，对近代以来具有音乐形态学意义上的新音乐观进行一番整体的剖析与总结，其中所蕴涵的共同的音乐思想与

① 陈洪：《音乐革新运动的途径——为广东戏剧研究所管弦乐队第八次音乐会作》，陈洪著《绕圈集》，广州万人社出版部1931年版，第114页。

② 萧友梅：《音乐家的新生活》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第616页。

③ 黄自：《怎样才可产生吾国民族音乐》，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社1997年版，第57页。

④ 欧漫郎：《中国青年需要什么音乐》，《广州音乐》1935年第三卷第六、七期合刊，第6页。

实践主张，应是我们关注的重点问题。

笔者以为，综观20世纪上半叶特别是“五四”新文化运动后有关音乐形态学意义上的新音乐观，可以发现，其理论基础与音乐理想主要体现在以下几个方面。

（一）单线进化的音乐历史观

“五四”以来的新音乐家，大多认为中国音乐已远远落后于西方音乐，与西方音乐相比，中国音乐只相当于西方的单音时代。萧友梅与黄自都说过大致这样的话：中国音乐比之西方音乐只是停留在后者的十二三世纪，乃至落后于西方音乐千余年。[①] 王光祈说得更为明了：

> 中国音乐现在进化的阶段，大体上尚滞留于单音音乐时代。即或偶有伴音之用，亦复极为简单，不能与西洋近代音乐相提并论。[②]

而青主则干脆说：

> 在现在的中国谈起音乐来，确实是和在黑暗的地狱里面谈起佛法来一样。[③]

持上述观点的音乐家大都认为中国音乐应顺应西方音乐的进化潮流，由单声而多声是中国音乐亟须解决的问题与发展方向。有关这方面的论述几乎是“五四”以来音乐界的热门话题或共识，此不赘述。

---

① 见萧友梅：《对于各地国乐团体之希望》、《旧乐沿革》（《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第664页），黄自《怎样才可产生吾国民族音乐》（上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社1997年版，第57页）等文。

② 王光祈：《西洋音乐史纲要》，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐选集》上册，人民音乐出版社1993年版，第227页。

③ 青主：《谈谈意大利的歌剧》，《乐艺》1931第一卷第五号，第58页。

（二）以西衡中的音乐价值观

与单线进化论相关，音乐形态学意义上的新音乐价值观是建立在“以西衡中”的基础上的。以西衡中实质上是一种中西音乐比较观，但这样一种音乐比较观却成为彼时对中国新音乐进行评定的价值尺度。新音乐的发展必然要涉及中西音乐关系问题，这一问题实际上一直是20世纪中国音乐发展中一对挥之不去的矛盾。清末民初西乐东渐，中国便有了“中乐”、“国乐”[①] 的特指，用以区别于外来音乐。但在与西方音乐的比较中，很多接受过专门音乐教育，尤其接受过西方音乐文化熏陶的学院音乐家，大都认为西方音乐要优于中国音乐，中国音乐俗陋不堪，西方音乐才是高尚优美而具世界意义的音乐。如欧漫郎所希望的那样：

> 中国青年目前需要音乐不是所谓“国乐”而是世界普遍优美的音乐。[②]

20世纪30年代前后与此相近或相同的观点不在少数，此处不必详述，几乎所有的新音乐家乃至部分国乐家大都认为，与西方音乐相比，中国音乐在表现体制、音乐教育、音乐研究、音乐创作等各个方面都是极为落后的。尽管新文化运动时期也曾有赵元任“不及的不同”与“不同的不同”的精彩论述，认识到中国音乐不同于西方音乐之处恰恰是我们需要保留与发扬之处，但总体来讲，“五四”以来的音乐价值观基本是建立在以西衡中的基础之上，与此相应的就是借鉴西方音乐的语汇与技术手法创造中国新音乐。

（三）以西为主的音乐形式观

创造新音乐是几代新音乐家的共同追求。在音乐形态学意义上的新音乐观看来，新音乐的形态特征是建立在学习借鉴西乐的基础上的，西乐即是新音乐的模

---

① 当然，“国乐”一词早在《隋书》、《旧唐书》等典籍中即已出现，与近代以来国乐概念有着不同的内涵与所指，但将国乐与西乐相对而论并加以理论与实践上的重视，则是近代以来西方音乐文化大规模输入与冲击的结果。

② 欧漫郎：《中国青年需要什么音乐》，《广州音乐》1935年第三卷第六、七期合刊，第5页。

范。当然，中国固有音乐原素在新音乐中也占有一定的比重，如五声音阶、民间音调以及传统音乐发展手法的运用等，但新音乐的基本技法与外部特征却更具西乐影响的鲜明烙印。这种以西为主的音乐形式观，涉及对西乐因素及其技法的全面学习与运用。综观“五四”以来萧友梅、陈洪、青主、赵元任、黄自等众多音乐家的理论与音乐创作可以很直观地感受到这一点。有人甚至大胆地提出“全盘西化”的主张：

> 中国新音乐的建立要“全盘西化”，这是我大胆不怕人讥骂的话。和声学、乐器、谱表等应整个搬过来给我们用，使基础先立定了然后再创作新的中国音乐。[①]

依笔者理解，此处所谓“全盘西化”并非一种彻头彻尾、彻里彻外的永久的全盘西化，而是将前期的学习借用西方音乐形式作为新音乐创作的必经之路，也就是欧漫郎本人与陈洪、萧友梅等都曾提出的所谓过渡时代要做的事情，其最终目的是要创造黄自所谓“民族化的新音乐”，即后文将要论述的中国“民族乐派”。但是，一旦这种全盘西化的理论及其实践成为新音乐的主流话语并长期得以实施，其对中国音乐建设所带来的消极意义则不言而喻，因此这不是一种值得提倡的主张。但在当时，一些强调先学西乐再创造新音乐的音乐家对此却并无担忧。陈洪在一次演讲中就说过：

> 尽量介绍外国的音乐，并不是完全西化或变为洋鬼子，这层不必顾虑到。[②]

在论述创造“新国乐”问题时，陈洪还说过：

---

① 欧漫郎：《中国青年需要什么音乐》，《广州音乐》1935年第三卷第六、七期合刊，第6页。

② 曾滌非、黄礼宾记录：《新音乐运动与青年音乐家——陈洪君对中大附中歌咏团演讲辞》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社2008年版，第23页。

> 近世西洋的音乐形式和演出，比我国大有进步，我以为创造新国乐时，在这两方面，不妨尽量采取西洋人的长处，西洋的和声学和曲式学大可以全盘采用，西洋的管弦乐队也应当整个搬过来；这些犀利的工具应该绝不客气地拿过来就用，才希望能够把西洋音乐文化“迎头赶上去”！[①]

萧友梅持同样主张，他说：

> 我之提倡西乐，并不是要我们同胞做巴哈、莫查特（W. A. Mozart）、贝吐芬（L. Van. Beethoven）的干儿，我们只要做他们的学生。和声学并不是音乐，它只是和音的法子，我们要运用这进步的和声来创造我们的新音乐。[②]

因此，多数学院音乐家是坚定不移地引进西方音乐并在专业音乐教育与音乐创作中贯彻这一理念的。萧友梅曾深有感慨地说：

> 中国今日之音乐，过渡时代之音乐也。……古乐已就衰微，新声犹未普遍。欲使青黄不接之时期迅速过去，自非努力介绍西洋模范之音乐及学习西洋进步之作曲法不为功。余从事音乐垂三十年，深知此中甘苦。[③]

翻阅“五四”以来的新音乐作品，不管是艺术歌曲、钢琴或管弦乐作品，还是合唱乃至大众歌曲，基本是在以西为主的音乐形式观念下发展并呈现出鲜明的西化特征，此处无需详加举证。

---

① 陈洪：《国乐的定义》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社 2008 年版，第 38 页。

② 萧友梅：《音乐家的新生活》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 616 页。

③ 萧友梅：《儿童新歌》序，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 652 页。

（四）启蒙救亡的音乐内容观

综观“五四”以来专业音乐创作及众多音乐家的思想观念可以发现，新音乐的内容表现出启蒙与救亡的双重特征。所谓启蒙的内容，是指它延续了“五四”新文化运动时期的启蒙精神，不仅是西方音乐文化在中国的启蒙，更在于新音乐在理论与实践中对民主、自由、博爱、美育等新思想、新时尚的表现与追求，对以音乐表达人的主体情感的肯定和重视。这一时期的许多艺术音乐，如萧友梅、赵元任、黄自、青主等人的创作，都很鲜明地表现出上述特点。此外，众多学院音乐家对音乐美育和以音乐改造国民性的重视以及对救亡歌曲之外更为丰富多样的音乐体裁的要求，都反映了“五四”以来新文化运动中启蒙思潮的影响。

直至30年代初，以启蒙话语论述音乐的内容问题，最具代表性的人物或许是青主。借鉴欧洲浪漫主义与表现主义的美学观念，青主提出了音乐是“上界的语言”、“由灵魂说向灵魂的一种语言”的美学观点。他说：

> 音乐是由灵魂说向灵魂的一种语言，用来改善我们的精神生活，并非是只用来刺激我们的耳朵。①
>
> 如果我们把我们的灵界当作我们的上界，那么，我们亦可以把音乐当作是上界的语言。②

所谓“音乐是上界的语言”，“是由灵魂说向灵魂的一种语言”，其核心思想在于强调音乐所表现的对象应该是人的主体情感和精神世界这一涉及音乐内容、音乐本质的美学主张。受这种思想的影响，青主对传统礼乐观提出了尖锐的批判：

> 你们要把音乐的独立生命夺回来，自然要把“乐是礼的附庸”之说打破，即是要把“音乐是道的一种工具”之说打破，必要是把这一类的学说打破，

---

① 青主：《给国内一般音乐朋友的一封公开的信》，《乐艺》1931年第1卷第4号，第77页。

② 青主：《音乐通论》，商务印书馆1933年版，第11页。

然后音乐的独立生命才有着落。[①]

在强调音乐是表现人的灵魂世界、精神世界的主体内容观的同时，青主对音乐失去主体性、沦为礼的附庸和道的工具的音乐历史的批判，至今也不失其理论价值与现实意义，值得肯定。然而，青主的上述观点此后却遭到了不少新音乐工作者的口诛笔伐，成为三四十年代新音乐论争中的“反面材料”和箭靶之一。

“九一八”后，多数学院音乐家高度重视音乐的社会功能问题，指出新音乐的内容应关注现实，引领时代的进步，救亡精神在新音乐创作中得到鲜明的体现。在这一点上，陈洪的言论最具代表性。陈洪在论述他心目中的“新国乐”时认为新国乐应该是：

一种更伟大的、更崇高的、更有生气的、属于新中国的新音乐。[②]

在陈洪笔下，新国乐与新音乐是同一对象的不同称谓。在他看来，旧国乐之不合乎时代要求，并不仅仅在于其表现形式落后于西乐，也在于其与现实社会、时代进步所极不相称的表现内容，旧国乐与西方追求享乐的Jazz一样，对于陶铸进步的新的民族精神毫无益处。那么，究竟新国乐应具有怎样的内容呢？陈洪认为：

什么是国乐应有的内容呢？这便是带有中国人现阶段的时代精神和本国的地方色彩的思想情绪和曲意……在现在需要创造国乐的时候，我们要谨慎提防一切冒牌的国乐。用中国方法演出的音乐未必尽是国乐，亦未必凡是中国人的音乐便是国乐，国乐是中华民族的呼声，是要能够代表中华民族的灵魂的，才配叫做国乐。[③]

---

① 青主：《音乐通论》，商务印书馆1933年版，第4页。

② 陈洪：《新国乐的诞生》，《林钟》1939年6月创刊号，第6页。

③ 陈洪：《国乐的定义》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社2008年版，第37页。

可见，代表民族呼声与灵魂，具有中国人“现阶段”时代精神和本国色彩的内容才是新国乐也即新音乐所应表现的内容，而当时的时代精神与中华民族的呼声就是抗日救亡。

1939年，时抗战进入到极为残酷的阶段，陈洪在论及“新国乐的诞生”时进一步认为：

> 国乐之所以为国乐，赖它的内容能够保有中国的特色。这特色不是古典的、无意义的，或仅抄袭前人的残章断曲，便算了事，却是活的、现代的、革命的、奋斗的、复兴的、伟大的、中华民族的情绪、意识、观念和思想的表现。
>
> 音乐的生命寄托于它的内容。国乐的内容必须反映现阶段的民族精神。[①]

陈洪的论述颇能代表30年代以来新音乐家对音乐内容的要求，“反映现阶段的民族精神”即是指新音乐应以现实主义的态度密切反映抗日救亡的时代主题与民族精神。也正是在这样一个崇高目的的前提下，陈洪提出了要创造符合新的时代要求的新国乐、新音乐，反对不合乎时代要求的“国粹壁垒”中的旧国乐，甚至发出了至今为一些人所不能接受的“反国乐”的呼声（详见后文）。如果我们将陈洪发出的这种呼吁置于当时的时代背景，认同陈洪那一代音乐家对新音乐内容的要求，就完全能够理解他们当时的这种“极端”话语。

居其宏先生将学院音乐家的创作概括为具有“人文主义”的艺术特征，认为“它不但能够概括早期新音乐的启蒙主题和爱国主题，而且也理所当然地可以涵盖后来的救亡主题和革命主题，也能够说明陈洪等人为什么在抗战音乐之外还期盼有别的音乐存在”[②]。笔者对此颇有同感。尽管人文主义一词的内涵远非启蒙与救亡两大主题可以概括，但对于“五四”以来的专业音乐实践而言，确实主要是在启蒙与救亡的两面旗帜下进行的。

---

① 陈洪：《新国乐的诞生》，《林钟》1939年6月创刊号，第13、14页。

② 此观点系居其宏先生于2008年9月9日在与笔者的通信中提出。

（五）民族乐派的音乐发展观

不管是音乐历史观的单线进化论、音乐价值观的以西衡中、音乐形式上的以西为主还是音乐内容上的启蒙与救亡，都并非要将中国音乐彻底变成西方音乐，而是要在上述理论基础上，在创建中国民族乐派的蓝图下发展新音乐，其榜样就是俄罗斯的民族乐派（时称“国民乐派”）。有关这方面的论述自“五四”以来就没有停止过。比如，赵元任认为：

> 中国的音乐假如是上了正轨，将来就是到近几十年来俄国音乐的情形。①

陈洪也以俄罗斯为例说：

> 俄罗斯音乐在百年来才发达的，从前也没有好音乐而一味模仿德国，然而后来却能产生国民乐派的五大音乐家，创造国乐。②

吴伯超则热情地呼吁：

> 现在世界各国的国民乐派，都峥嵘突兀，显露头角，我们古代号称礼乐之邦的后裔们，难道不替祖上争口气，起来完成中国的国民乐派，与世界各国相提并荣吗?!③

黄自在音乐演讲与中学音乐教科书的编写中也时时提醒应以俄罗斯国民乐派为榜样来发展中国新音乐：

---

① 赵元任：《新诗歌集·谱头语》，《赵元任音乐论文集》，中国文联出版公司1994年版，第116页。

② 曾瀚非、黄礼宾记录：《新音乐运动与青年音乐家——陈洪君对中大附中歌咏团演讲辞》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社2008年版，第23页。

③ 吴希之：《中国乐艺界概况》，《乐艺》1930年第一卷第一号，第54页。

> 音乐之趋势，当趋重于西乐。但国乐亦有可取之点，而未可漠视。关于民间通行之民歌，亦不无可采之处。即如欧美各国，一方尽量吸收外国著名歌曲，一方尽量保存固有民歌而发扬光大。如俄国国民派之音乐家，均是如此主张。此则颇足供我国音乐家之参考。①
>
> 从民国十六年大学院长蔡元培博士手创国立音乐院于上海，开吾国国史未有之先例，才播下一点振兴音乐的种子。将来若果有力者能够高瞻远瞩，注意到民族整部文化的发展，给予它充分的培养扶植，则几十年后未始不有粗枝大叶、红花硕果的收获，象俄罗斯近代音乐的突飞猛进，抗衡于德、奥、意、法那样。②

又如，李树化曾在《中国现代艺术史》一书中写道：

> 现代中国音乐需要改造，是很自然的倾向……这改造法当然要采用西洋的科学的方法。他们不能以改造为满足，他们还要尽量介绍那世界人都有享受的权利的西洋音乐，妥当点说，那是世界音乐。不过他们还有一个最高的（最终的）目标，即要利用这世界音乐的已进步到极点的工具——乐器来创造一种具有他们自己的特性的音乐，这种音乐即前面曾说过的国民乐派。③

上述观点明确将民族乐派的创建作为中国音乐发展的最高或终极目标。在“新音乐事业的进展过程”和“中国现代音乐作者及作品”两节中，李树化对“五四”以来的音乐教育、音乐出版、音乐会演出、乐器改良以及萧友梅、李叔同、冯亚雄、杨仲子、刘质平、赵元任、青主、黄自、胡周淑安、唐学咏、王光祈、邱望湘、陈啸空、钱君匋、缪天瑞、沈秉廉、黎锦晖、邱文藻、华丽

---

① 黄自：《家庭与音乐》，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社 1997 年版，第 73 页。

② 黄自：《近世音乐之趋向》，黄自、张玉珍、应尚能、韦瀚章编著《复兴初级中学教科书·音乐》第二册，上海商务印书馆 1935 年版，第 56 页。

③ 李树化：《音乐》，李朴园、李树化等著《中国现代艺术史》，良友图书印刷公司 1936 年版，第 20 页。

丝（Ellinor Valesby）、刘天华、朱英等众多音乐家的新音乐创作都作了较为简要的介绍与评论。

“五四”后有关创建中国民族乐派的论述比较多见，此不一一论列。当然，在倡言创建中国民族乐派的理论中，有主张建立在西方音乐基础之上的，比如陈洪、萧友梅等人；也有主张建立在中国传统音乐基础之上的，比如吴伯超、傅延长等人。但二者的共同点都是强调要借重西方音乐的技术及其经验，同时融会中国传统音乐的因素，创造不同于中国传统音乐或古代音乐的新音乐。

二、 新的思想内容——新音乐观之二

与前述以学院音乐家为代表的主要强调新的音乐形态的新音乐观所不同的是，30年代初，随着左翼文艺运动与救亡思潮的兴起以及无产阶级新兴文学和文艺大众化的讨论的影响，另一种新音乐观正日益产生愈加广泛的影响。这种新音乐观是与聂耳、任光等左翼音乐家的创作联系在一起的。

1932年初，在读了沙梅、章泯主编的《戏剧与音乐》创刊号后，聂耳“觉得很满意”，认为它是“站在大众化立场说话的”[①]。他还将该期发表的夏曼蒂著《音乐短论》一文进行了大段的摘抄，对该文强调的“音乐是社会意识的反映”的观点产生了极大的共鸣。“九一八”后的几个月，聂耳开始在日记里思考这样的问题：

怎样去作革命的音乐？[②]

1933年6月，在酝酿左翼音乐组织“音乐研究会”成立之际，聂耳又在日记中这样写道：

---

① 《聂耳全集》编辑委员会编：《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社1985年版，第349页。

② 《聂耳全集》编辑委员会编：《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社1985年版，第365页。

> “什么是中国的新兴音乐?”这是目前从事音乐运动者，首先要提出解决的问题。我们知道音乐和其他艺术、诗、小说、戏剧一样，它是代替着大众在呐喊。①

此时，聂耳从事于革命的“新兴音乐”的创作思想已经逐渐形成。1934 年，随着《大路歌》、《开路先锋歌》等大众歌曲创作的成功，聂耳在 1935 年的一篇综述文章中指出：

> 新音乐的新芽将不断地生长，而流行俗曲已不可避免地快要走到末路上去了……民众化的音乐，通过电影，已逐渐地为广大民众所接受所欢迎。②

至此，一种有关“新兴音乐”的理论与实践已经登上近代新音乐历史的舞台。与此同时，吕骥也撰文提出了“建设适应进步的大众要求的中国新音乐”③ 的理论主张。

1936 年，随着“国防音乐”与“新音乐运动”口号的提出，吕骥对聂耳以来的新音乐创作进行了明确的总结与界定：

> 新音乐不是作为发抒个人底情感而创造的，更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言，而是作为争取大众解放的武器，表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众底使命。因此，它放弃了那些感伤的、恋爱的题材，同时也走出了狭隘的民族主义的圈套，从广大的群众生活中获得了无限新的题材。④

---

① 《聂耳全集》编辑委员会编：《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版，第 511 页。

② 聂耳：《一年来之中国音乐》，《聂耳全集》编辑委员会编：《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版，第 87 页。

③ 吕骥：《反对毒害音乐》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 201 页。

④ 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 5 页。

不难看出，上述聂耳、吕骥等对新音乐的认识已不再注重如何学习借鉴西方音乐的形式问题，而是转而强调新音乐在思想内容上的新。尽管这种“新音乐就在于思想内容新”的新音乐观此后曾引起一些音乐家的批评，但却激发了这种观念的进一步巩固。①

此外，持这种新音乐观的音乐家明确将“五四”以来的新音乐实践进行了分类。一类是所谓“形式主义”的新音乐，指萧友梅、陈洪、陆华柏等音乐家的新音乐观及其实践；一类特指黎锦晖为代表的“黎派音乐”；一类则是“‘新兴音乐’的缩写”——新音乐，创作上以聂耳的革命音乐为代表，理论上以吕骥、李凌等人为代表。② 此外，冼星海、陈原等人也都是明确将“新音乐”界定为一种具有进步精神的“大众的”、“战斗的”“新兴音乐”。③

综观这种新音乐的观念与创作，可以发现，新的思想内容的表现已成为其根本标准。所谓思想内容的新就是指新音乐要紧密结合时代，反映和表现无产阶级革命与抗日救亡的时代主题，使之成为大众与民族解放的武器，其理论来源是无产阶级革命文艺理论和左翼文艺运动时期的“新兴音乐”。因此，这是一种主要建立在音乐功能论意义上的新音乐观。那么，这种以新的思想内容为标准的新音乐观，其理论内涵与音乐理想又主要体现在哪些方面呢?

（一）阶级斗争的音乐历史观

与前述第一种单线进化的音乐史观所不同，此处第二种新音乐观的音乐史观是建立在阶级斗争理论基础上的，其理论来源是马克思主义的意识形态理论与阶级斗争学说：

---

① 详见后文陆华柏对新音乐的批评及部分新音乐工作者的反批评。

② 参见绿永：《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第85—95页。

③ 参见冼星海：《聂耳，中国新兴音乐的创造者》、《“鲁艺”与中国新兴音乐》、《民歌与中国新兴音乐》（《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷，广东高等教育出版社1989年版），陈原、余荻《序：论民族音乐的建立》（陈原、余荻编《二期抗战新歌二集》，广州曲江艺术图书社1941年版）等文。

在阶级社会，音乐和它的姊妹艺术同样，被统治阶级所占有，以供其娱乐；同时音乐家又有意无意或明或暗作为帮助统治阶级巩固其统治权的工具……统治者、压迫者和侵略者，会用音乐作他们统治、压迫、侵略的工具，那么，被统治者、被压迫者和反侵略者不消说，自然也会利用它来作反压迫、侵略的工具的。真正的文化（音乐也包括在内），是为改造社会，解放人类的。①

音乐艺术和其他艺术一样，历史发展到有阶级社会以后，便和劳动大众脱离，为统治阶级所占有，作为麻醉大众统治大众的手段，高深的音乐艺术，是与大众无缘，大众在无可如何的压迫下，只好自己创作一些很原始的音乐，作为工余的慰藉。历史发展到今日，大众已睁开了眼睛，懂得把音乐艺术拿回来作为自己争取解放的号角……②

即便在论及音乐形式的变化与发展问题时，也主要是与阶级斗争、社会革命联系在一起：

国外（主要是西欧）音乐形式，它是十八世纪以来的一百五十年的历史上的欧洲先进国家的民主主义革命及无产阶级革命为背景，把那反映出来了高的思维形式。③

总之，以阶级斗争的音乐史观来看：

新音乐是人民的音乐，是劳动阶级的音乐。而旧音乐则是有闲者的音乐，是剥削阶级的音乐。④

① 天风：《“救亡歌曲”之外》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第54页。
② 李绿永：《略论新音乐》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第48页。
③ 绿永：《论新音乐的民族形式》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第167页。
④ 金紫光：《新音乐运动漫谈》，《新音乐》1949年第八卷第一期，第5页。

作为新音乐运动领导人之一的吕骥同样是从阶级斗争的角度看待音乐历史的发展。这一点我们可以当年吕骥为延安鲁艺音乐系学员讲授《新音乐运动史》课程为例。从当年学生留下的听课笔记中可以看到，在对中国古代以雅乐为代表的音乐是封建统治阶级的音乐进行简要论述后，吕骥对新音乐运动前后的音乐作出了“农民与城市手工业者的音乐”、“西洋资本主义音乐”、“资产阶级知识分子右翼的音乐”、“进步的小资产阶级的音乐”、“无产阶级的革命音乐”等不同阶级身份的划分，同时对聂耳以来的新音乐运动进行了充分的肯定，指出新音乐的任务就是要摆脱封建社会和资本主义社会音乐的影响，创造新民主主义的音乐。[①] 应该说，吕骥的这种音乐史观尤其是其新音乐史观，通过讲授《新音乐运动史》这门课程，不可能不对当时的学员和新音乐工作者产生影响。

毫无疑问，阶级斗争的音乐史观必然会对新音乐的创作实践产生深刻的影响，左翼音乐以及此后大量救亡歌曲和解放战争时期的革命音乐中所表现出的革命斗争精神即已鲜明地体现了这一点。

（二）思想第一的音乐价值观

与前述第一种新音乐观的音乐价值观相比，音乐功能论意义上的新音乐价值观不是着眼于音乐的形态，也没有执著于中西音乐的比较，而是一再强调新音乐之“新的思想内容”的根本标准。如前所述，所谓新的思想内容有其基本的限定，那就是反映和表现大众的生活与感情，使新音乐成为组织大众、教育大众、引领大众走向革命与救亡的思想内容。我们可以将其概括为“思想第一”的音乐价值观。如下所述：

所谓的新音乐，不是反映帝国主义的奴化素质，也不是反映封建的旧的素

---

① 参见吕骥：《新音乐运动》（学生笔记，未经吕骥审查），中国音协理论创作委员会 1958 年 12 月打印本。

质，而是反映民主主义的文化的素质。①

“新音乐”与旧音乐的不同，主要地不是形式上的而是思想体系上的。②

新音乐首先必然“思想新”，不再作殁落社会的粉饰升平，不再做驯服奴隶的东西，更不是作为旧思想的麻醉品，这是近几十年中国新音乐的主要特点。③

与着眼于新音乐之形态与技术的以西衡中的音乐价值观相比，此处音乐价值观是以新音乐思想内容的革命性及其所应起到的武器功能为标准的。两种不同的新音乐价值观必然存在分歧乃至引发论争。1940 年，陆华柏发表《所谓新音乐》一文，认为：

以“新音乐”三字为标榜的人，到现在为止，还没有产生过像样的“新作品”。他们连 1234567 的所谓长音阶也还不敢反对，这在欧洲已经是陈旧不堪了！欧洲的近代音乐早已否认了这些，不宁惟是，调性与小节的约束都早就不顾了。还有许多在我们中国作曲家尚未学会的理论，他们也早已抛弃了……或云我们中国所谓新音乐是指“思想”的新，歌词里充满了革命的字眼，这是“文人”对于音乐的看法，我不愿有所论列……思想是艺术创作的基础，我理会；然而说什么思想正确了，自然就会作曲，我却糊涂。④

陆华柏评价新音乐的标准是建立在音乐形式与技法层面并以西方音乐作为参照的，他对以思想第一为价值标准的新音乐的批评立即遭到了不少反对者严厉的反批评。李凌在批评文章中坚定地指出：

① 郑思：《略论“新音乐”》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 73 页。

② 李绿永：《音乐短笔》，《新音乐》1943 年第五卷第四期，第 151 页。

③ 绿永：《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 93 页。

④ 陆华柏：《所谓新音乐》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 237 页。

新音乐首先必然思想新；

今天新兴音乐虽然已从萌芽而至开始开花，但是思想进步，内容正确，依然成为创作上最重要的条件。[①]

两种新音乐观的分歧与矛盾在李凌与陆华柏的论争中体现得最为突出。当然，以思想内容的革命与进步作为根本的价值标准，并不意味着持这种观点的音乐家对新音乐的技术与形式毫不关心，相反，他们也强调要创造适合大众接受的音乐形式，这种形式不再是以西方音乐为参照和摹本，而是强调“以中为主”的音乐形式观。

（三）以中为主的音乐形式观

所谓“以中为主”即是指以中国民族音乐形式为主。20年代以来，探索新音乐的民族形式或民族风格一直是不少音乐家努力的方向。与前述第一种新音乐观所不同的是，此处第二种新音乐观大多强调新音乐应建构在原有中国民族音乐形式的基础之上。对于如何创造民族形式，当时主要有以下两种观点：

一种意见认为，民族形式的创造必须利用“民谣和小调”之类“旧的音乐形式”[②]；认为“利用旧形式，就是创造新形式”[③]。

另一种意见认为，民族形式的创造应建立在继承一切经过批判的优秀民族音乐遗产的基础上：

包括各式各样的旧形式和旧形式的各式各样的独特要素，和五四以来新形式的健康要素，还有此刻还未被民间旧形式所包纳的，然而已经在大众中间创造着运用着的，表现新事物新感情的生动活泼的音响、乐汇和样式，再加外来

---

① 绿永：《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第93、94页。

② 龙文：《中国音乐的民族形式与利用旧形式》，《每月新歌选》1940年第7期，第3页。

③ 天风：《新音乐运动应注意的几点》，《新音乐》1940年第一卷第四期，第11页。

的适合取用的要素。[1]

后一种观点将某些新音乐的既有形式也一并视为新的民族传统，表现出更为开阔的胸怀与视野。但不管怎样，上述两种观点都强调了既往中国民族音乐因素的重要性。有人甚至引用了我们今天很熟悉的一句话：

越是民族的，便越是国际的。[2]

在前述第一种新音乐观中，新音乐的形式更多地是强调对西方音乐形式的借鉴，认为音乐的形式只是工具，可以超越国界；第二种新音乐观却更重视音乐形式的民族性，认为这与音乐内容的表现以及为工农兵所接受的特点密不可分。

（四）革命救亡的音乐内容观

从新音乐应表现怎样的内容以及实际作品中所反映出的内容来看，两种新音乐观之间既有相同之处又有不同之处。相同之处在于两者都自觉以新音乐表现抗日救亡的时代内容；不同之处在于，第一种新音乐观及其实践中表现出启蒙思想的继续影响，第二种新音乐观则以革命精神替代了启蒙精神。以思想内容之新为标准的新音乐观认为，新音乐的内容应该是现实主义的，并特别指出所谓现实主义是从苏联借鉴而来的“新写实主义”或“社会主义现实主义”，这在吕骥的《中国新音乐的展望》等文献中早已指出过，此后在许多新音乐运动文献中也一再被强调。而且，新音乐的内容也受到了更进一步的限定，30年代前期主要是反帝反封建的革命精神的反映；后期则是对抗日救亡时代主题的表现，即吕骥于1936年所指出的“民族形式，救亡内容”[3]；抗战全面爆发后则演变为“抗日的内容与民族的形式”[4] 这

---

① 绿永：《论新音乐的民族形式》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第151页。

② 孙慎、李定、联抗：《我们对新音乐运动的看法——代发刊词》，《新音乐》（华南版）1946年创刊号，第3页。

③ 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第8页。

④ 李绿永：《略论新音乐》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第47页。

样一个新音乐创作的口号。在这一音乐内容观的主导下，任光的《迷途的羔羊》以及冼星海的一些抒情歌曲，也被视为是带有形式主义性质的错误的新音乐理论的表现。[①] 抗战全面爆发后，与抗日救亡无关的音乐则遭到了明确的否定与抵制。最为突出的一个例子莫过于对陈洪《战时音乐》一文的批判。

1937 年，陈洪发表随笔文章《战时音乐》，认为战时需要救亡歌曲，但不能把救亡歌曲看作是唯一的战时音乐，应于救亡歌曲之外作进一步的追求。[②] 陈洪的这篇极富美学意味的随笔反映了不同文化阶层对不同音乐样式的正常需求，但文章发表后却遭到了不少持反对观点的音乐家的尖锐批评，认为陈洪观点是“音乐至上主义”观念的“死灰复燃”[③]，抗战时期的音乐创作除了救亡歌曲别无选择：

> 救亡歌曲之外，不是别的，也还是抗日救亡的音乐……一切“与抗战无关”的音乐……我们都要坚决反对。[④]

与此相似的是对青主的“音乐是由灵魂说向灵魂的一种语言”和“音乐是上界的语言”的美学观点的批判：

> 新音乐不是作为发抒个人底情感而创造的，更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言，而是作为争取大众解放的武器，表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众底使命。[⑤]

章枚则干脆说青主的《乐话》及其“音乐是上界的语言”的观点过于深奥玄秘，只有神仙可以领略而非俗人能够懂得，其最好的结果就是“留着自己孤芳自赏

---

① 吕骥：《伟大而贫弱的歌声——一九三六年的音乐运动的结算》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 20 页。

② 参见陈洪：《战时音乐》，《音乐月刊》1937 年第一卷第一号，第 2—3 页。

③ 李绿永：《略论新音乐》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 46 页。

④ 天风：《“救亡歌曲”之外》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 57 页。

⑤ 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 5 页。

或焚烧寄与‘上界的情人’”![1]

因此，尽管以新的思想内容为标准的新音乐观表明其创作方法是现实主义或社会主义现实主义的，但就其表现内容而言却并非任何现实主义的题材内容均可成为新音乐的表现对象，其基本内容即革命与救亡，革命救亡之外的内容表现及其理论观点都是遭到批判与否定的。抗战胜利后，新音乐开始转向反映与表现共产党领导的解放战争和国统区的民主运动，依然是革命内容的主导与强调。

（五）民族大众的音乐发展观

以聂耳为代表的左翼音乐创作即已把大众性作为新音乐创作的鲜明特征与追求目标，抗战歌曲的创作更是如此，为广大工农兵服务的宗旨明确强调了新音乐的大众化要求。30年代中后期，随着新音乐运动口号的提出，新音乐的民族化也成为新音乐工作者最为关注的问题之一。此后，在如何创造新音乐的民族形式以及新音乐中国化的讨论中，民族性与民族化被视为新音乐的重要特征。此外，抗战期间，毛泽东在不同场合和文章中提出的创造“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的文艺作品以及“民族的科学的大众的”新民主主义文化理论，对新音乐的发展方向产生了深刻的影响。三四十年代大量有关新音乐的文献大都对新音乐的发展提出了民族化与大众化的要求。比如：

> 创造民族音乐的道路。这是唯一正确的道路。[2]
>
> 创造一种新的中国民族的音乐——即中国民族新音乐。[3]
>
> 中国新音乐……其最主要的因素，一定是中华民族的、大众的。[4]

---

① 章枚：《音乐真是高于一切么？——评青主〈乐话〉》，《音乐教育》1937年第五卷第三期，第44页。

② 陈原：《序：论民族音乐的建立》，陈原、余荻编《二期抗战新歌二集》，广州曲江艺术图书社1941年版，第6页。

③ 光未然：《向着民族新音乐的道路前进》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第175页。

④ 天风：《新音乐运动应注意的几点》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第81页。

有的新音乐家甚至对这种民族大众的音乐在题材与体裁上都作出了明确的限定：

> 新音乐运动……过去它是以声乐为主的，在今后人民的历史舞台上，它更应该以声乐为主。①
>
> 必须认识以钢琴提琴音乐为主的时代已经过去了，那是资产阶级的个人主义时代的旧观点。今天是群众的时代，音乐也是群众音乐时代，群众音乐是以声乐为主，不是以器乐为主，尤其不是以西洋的钢琴提琴等独奏乐器为主。根据今天工作的需要，一般作曲者主要不是学习钢琴曲与提琴曲的创作技术，而是需要学习西洋齐唱歌曲，特别是苏联群众歌曲所表现的感情以及表现感情的方法与经验，以为我们的借鉴。②

三四十年代的确是一个声乐的时代，民族风格与大众化也非常鲜明地表现在众多群众歌曲、秧歌剧、新歌剧及少数器乐作品中，但是如果将新音乐的未来发展规划在吕骥所构想的方向上，毫无疑问，这实际上是对新音乐的发展和人民群众对新音乐的需求作了简单化的理解与处理，暴露出阶级斗争的音乐史观以及轻视技术的音乐创作观和狭隘音乐发展观的偏颇与局限，不利于新音乐的多样化健康发展。

综上所述，音乐形态学意义上的新音乐观与音乐功能论意义上的新音乐观，在音乐史观、音乐价值观、音乐形式观、音乐发展观乃至音乐内容观上都有着极大不同，音乐观的不同就必然带来音乐实践上的不同追求。因此，与这两种新音乐观相联系的两个新音乐运动，也就呈现出不同的理论主张与实际面貌。

下篇：两个新音乐运动

与前述两种新音乐观密切相关，20 世纪三四十年代新音乐史上同时并存着两

---

① 孙慎、李定、联抗：《我们对新音乐运动的看法——代发刊词》，《新音乐》（华南版）1946 年创刊号，第 3 页。

② 吕骥：《学习技术与学习西洋的几个问题》，《人民音乐》1948 年第一卷第一期，第 1 页。

个互有联系又有所不同的新音乐运动，即本文开篇所指出的：一个新音乐运动是与“音乐形态学”意义上的新音乐观联系在一起，主张通过学习西乐、创造新音乐，创建俄罗斯民族乐派意义上的中国民族乐派，最终实现中国音乐的复兴；另一个新音乐运动则是与“音乐功能论”意义上的新音乐观联系在一起，主张通过革命的大众音乐的创作，使之成为无产阶级革命、反帝反封建的武器。两个新音乐运动在目的、功能、形式等方面都有着各自的特点与追求，不可混为一谈。以下分而论之。

一、 创建中国民族乐派——新音乐运动之一

早在 1929 年，在由青主开办的 X 书店出版的青主歌曲集《清歌集》谱前，署名“X 书店”的一则“缘起”文字中写道：

> 青主博士浸淫于西方的音乐生活里面，垂二十年，独是对于本国的音乐运动，却认为时候过早，还谈不上音乐艺术这四个字。①

这篇文字是否就是青主本人所作还不好肯定，其主旨在于说明因当时一般群众还不能接受艺术性较强的音乐，因此青主便创作了《清歌集》中那些“容易消化的乐歌”。值得注意的是文中提出的“音乐运动”的字眼。武断地认为“音乐运动”即“新音乐运动”或许难免有主观化的嫌疑，但结合三四十年代相关文献中将“新音乐运动”简写为“音乐运动”的称谓，以及青主本人在二三十年代学习西乐、创造新音乐的实践活动和他对中国传统音乐文化的激烈批判，笔者以为，将此处“音乐运动”理解为“新音乐运动”亦无不妥之处。

如果说在青主那里，“音乐运动”还是一个看似模糊但却呼之欲出的有关新音乐运动的观念的话，进入 30 年代，“新音乐运动”已被旗帜鲜明地提出且加以大力推进了。

---

① 青主：《清歌集》，X 书店 1929 年版。

目前所见文献，最早明确提出“新音乐运动”者是留法归国的陈洪。在1931年5月出版的陈洪文集《绕圈集》的一篇文章中，陈洪认为，与欧洲音乐相比，中国音乐已是远远落后几近于由衰而亡了，这与我国社会经济、技术落后有密切关系，中国没有必要为保存国粹而拒绝外来文化，相反，应该学习、接受西方音乐以“预备新音乐的诞生”，五十年后将会诞生真正的中国新音乐，俄罗斯等国民族乐派的兴起就是中国音乐的发展方向，目前中国音乐的发展阶段是学习西乐以为新音乐之创造作铺垫的“过渡时代”，这过渡时代也是新音乐运动的重要组成部分。为此，陈洪大声疾呼：

> 愿大家都来参加新音乐运动！①

陈洪发出这一倡议时，正值“五四”新文化运动以来学习西乐思潮进一步走向全面与深入之际。此后，陈洪在广州时期的一系列文论中发表了大量有关新音乐与新音乐运动的观点，并通过广东戏剧研究所下属音乐学校、管弦乐队以及私立广州音乐院的教学、演出活动与《广州音乐》的舆论阵地，热情积极、身体力行地推行“新音乐运动”。②

这一时期，与陈洪共事、主要承担《广州音乐》编辑工作的欧漫郎也多次发表了他对新音乐与新音乐运动的认识与主张。他说：

> 欧洲人目音乐为高尚艺术，为人们“育”之一种，这种观念便是新音乐运动者想灌输给国人知道的……现在所谓新音乐运动就是假借外国音乐的成绩

---

① 陈洪：《音乐革新运动的途径——为广东戏剧研究所管弦乐队第八次音乐会作》，陈洪著《绕圈集》，广州万人社出版部1931年5月版，第116页。

② 陈洪曾说过：“纠合一班同志，组成一个中坚团体，作为音乐运动之先锋队；音乐院即为此种运动之营垒。”（陈洪《四年来的广州音乐院》，《广州音乐》1936年第四卷第5、6期合刊，第2页）欧漫郎也说过：“民国二十二年十一月广音创刊《广州音乐》以鼓吹新音乐运动。”（欧漫郎《私立广州音乐院概况》，《广州音乐》1936年第四卷第九期，第93页）可见，私立广州音乐院及其院刊《广州音乐》的创办皆为新音乐运动的有机组成部分。

和工具改善中国的音乐，并志愿将来造就人材建立中国民族的音乐。[1]

中国目前正在萌芽的新音乐运动其宗旨无非与中国青年有高尚的音乐生活而已。[2]

欧漫郎关于新音乐与新音乐运动的观点是与陈洪相一致的。在欧漫郎看来，自20年代以来，专业音乐教育的创建与新音乐文化的兴起，都是新音乐运动的具体表现：

中国政府对于新音乐运动亦曾做过相当工作。七年前南京教育部设立国立音乐院（今改为专科学校）造就器乐、声乐人才……广州方面的运动亦在数年前。陈真如先生主粤时开办省立戏剧研究所，内附办音乐学校及乐队……后来陈洪、马思聪、黄金槐诸君纠合各界热心人士组织广州音乐院，造就专门及师范人材……《广州音乐》提倡高尚音乐，颇为知音者所同情……江西省教育厅近年组织推行音乐教育委员会，内设教师讲习班、乐器班、唱歌班、乐队等。又出版《音乐教育》杂志惠益全国音乐教师……[3]

如果我们顺着陈洪、欧漫郎等人对新音乐运动的认识思路来看，举凡自“五四”新文化运动及至40年代有关学习西乐、创造新音乐作品与培养新式音乐人才的活动，都可以视为是新音乐运动的基本内容。事实也的确如此。

1938年，由陈洪在上海国立音专创办的《音乐月刊》第一卷第4号上发表了本刊记者与萧友梅的一篇访谈文章《关于我国新音乐运动》。其中有编者按语如下：

中国新音乐往何处去？这是目下音乐界最严重的问题，近日音乐界诸同志思虑的焦点，恐怕都集中在这上面吧。中国新音乐往何处去？为获得足资帮助

① 欧漫郎：《中国新音乐运动》，《广州音乐》1935年第三卷第三期，第1页。
② 欧漫郎：《中国青年需要什么音乐》，《广州音乐》1935年第三卷第六、七期合刊，第6页。
③ 欧漫郎：《中国新音乐运动》，《广州音乐》1935年第三卷第三期，第2页。

解决这难题的曙光，本刊记者特设问题十条叩诸萧友梅先生，承其逐条解答。萧先生致力音乐教育凡二十载，开我国新音乐运动之先河，对于本文诸疑难，自然知道得很透彻，解答得很详尽……①

编者按语透露出的信息是和前述陈洪、欧漫郎等人的观点相一致的，即学习西乐以创建中国新音乐文化的所有音乐实践活动，都属于新音乐运动的基本内容与过程，而作为专业音乐教育奠基人与新音乐创作开拓者的萧友梅则被视为新音乐运动的先驱人物。

萧友梅在这篇访谈中延续了他对中国音乐的一贯认识，即中国旧乐远远落后于西方音乐，欲发展中国音乐就必须学习西乐、改造旧乐，创造具有西方音乐形式但不失却中国精神与民族性的新音乐。他说：

我以为我国作曲家不愿意投降于西乐时，必须创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的，方可以成为一个“国民乐派”。但是吾国音乐空气远不如百年前的俄国，故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新进作曲家的意向与努力如何，方能决定。②

从《关于我国新音乐运动》一文可以看到，创造具有俄罗斯民族乐派意义的中国民族乐派，是新音乐运动的最终目的，也是萧友梅、陈洪等多数学院音乐家的共同理想。这种理想一直延续到40年代。陈洪在大约写于抗战胜利后的一篇文章中，依然大声疾呼：

音乐运动！音乐运动！这是咱们当前的急务。③

---

① 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》1938年第一卷第四号，第73页。

② 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》1938年第一卷第四号，第76页。

③ 陈洪：《略谈新音乐运动》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社2008年版，第50页。

在1946年由丁善德和陈洪主编的《音乐杂志》创刊号的发刊词中，陈洪也依然将创办音乐杂志看成是新音乐运动的重要工作，他自我期许说：

当多自策励，希望能够承前启后，为新音乐运动竭尽绵薄。①

尽管黄自在生前并没有谈及新音乐运动问题，但他去世后也被认为是新音乐运动中的重要人物。1948年，在纪念黄自逝世十周年的一篇文章中，作者这样写道：

论黄先生的作品，并不是中国新音乐史上最大的成就，然而他在中国音乐运动的这一个阶段上，是有其特殊价值的。②

正如当时不少人在文章里将“新音乐运动”简写为“音运”一样，此处所谓“音乐运动”即是指“新音乐运动”。

综前所述已不难看出，陈洪是新音乐运动最为积极的倡导者和躬身实践的推动者。从广州到上海，陈洪总是与其身边的音乐家们，以力所能及之势弥足热情地投身于他们心目中的新音乐运动。笔者不打算进一步详细查找更多学院音乐家有关新音乐运动的言论，只要我们能够理解陈洪、欧漫郎、萧友梅等人心目中新音乐运动的基本内容与大致蓝图，联系20世纪上半叶中国人学习西乐以创造新音乐的努力与行动，就不会怀疑这样一场存在于众多音乐家心中、虽然没有形成特定音乐组织，但却在专业音乐教育、音乐创作与表演、音乐研究与音乐美育活动中实际存在着的新音乐运动！从萧友梅、陈洪、黄自到后来众多的专业音乐家，都是这一新音乐运动中自觉努力的一员。只要我们认识到他们的所言所行与其提出的新音乐运动的精神内涵是多么贴近，就会理所当然地承认这一点。而所谓“运动”，也就是号召更多的新音乐家团结起来，为了共同的理想与目标行动起来。如同欧漫郎在1934年所指出的那样：

---

① 编者：《发刊词》，《音乐杂志》1946年7月创刊号。
② 江夏：《逝世十年话黄自》，《综艺》1948年第一卷第十期，第10页。

新音乐运动已经成为事实。[①]

那么，主要由学院音乐家发起而形成的旨在强调学习西乐、创造新音乐以创建中国民族乐派的新音乐运动具有怎样的内容与形式？其特点与影响又是怎样？结合不同时段有关新音乐运动的理论与实践，我们可以得出以下几点认识。

（一）新音乐运动的目的：复兴中国音乐

陈洪曾明确指出：

为着中国音乐的衰落，所以有复兴中国音乐的必要，新音乐运动就是为着这种需要而起的。[②]

20世纪三四十年代的音乐文献中，我们可以看到大量诸如陈洪所说的这种为中国音乐之复兴而建设新音乐文化的论述。因此，广义而言，举凡投身复兴中国音乐、建设新音乐文化的理论与实践，均可视为新音乐运动的有机组成部分与基本内容，而复兴中国音乐的基本标志，就是创建俄罗斯民族乐派意义上的中国民族乐派，这是在新音乐运动之初即已设定的宏伟蓝图。这一目标的实现无疑需要长期的准备与努力，陈洪说至少五十年后才会有真正的中国新音乐，萧友梅则认为中国国民乐派能否在20世纪出现，全看中国音乐家的志向与作为，而欧漫郎在30年代初论及新音乐运动时也说过这样的话：

目标达到的日子迟一点也不必焦急。俄国音乐是十九世纪才发达，距德法音乐的输入已过百年。时间长短不必顾虑。欧洲俗语说得好："罗马不是一天

① 欧漫郎：《中国新音乐运动》，《广州音乐》1935年第三卷第三期，第1页。

② 曾滁非、黄礼宾记录：《新音乐运动与青年音乐家——陈洪君对中大附中歌咏团演讲辞》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社2008年版，第23页。

作出来的。"[①]

但不管这民族乐派的理想何时能够得以实现，倡导新音乐运动的音乐家们却是充满了热情与自信：

> 中国新音乐运动者是有革命精神的。他们硬着头皮干不顾成败利钝。新音乐运动者最希望有阻力在他们面前，像新文学运动者一样。[②]

不难看出，这其中还透露出“五四”时代新文化运动之启蒙精神的影响。

1946 年 5 月 18、19 日，马思聪于上海兰心戏院举行演奏会，在为演奏会所写的介绍中，陈洪一方面肯定了马思聪的音乐成就及其贡献，另一方面也借此再次指出了民族乐派乃中国音乐发展的未来之路：

> 我们对于作曲家马思聪的期望是非常之大。中国音乐之复兴，必须跑上这一条路线——国民乐派。[③]

总之，可以这样认为，创造中国新音乐与创建中国民族乐派以复兴中国音乐的理想，是“五四”以来众多新音乐家特别是学院音乐家们的集体理想，也是新音乐运动的根本目的。我们从赵元任、黄自、吴伯超、李树化等众多音乐家的文论中都可发现他们将俄罗斯国民乐派作为中国新音乐之努力方向的论述，后文我们将会进一步看到这一点。

（二）新音乐运动的功能：为民族解放而服务

陈洪在倡议发起新音乐运动的同时，也赋予了新音乐运动崇高的社会责任。这

---

① 欧漫郎：《中国新音乐运动》，《广州音乐》1935 年第三卷第三期，第 2 页。

② 欧漫郎：《中国新音乐运动》，《广州音乐》1935 年第三卷第三期，第 2 页。

③ 陈洪：《介绍马思聪作品演奏会》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社 2008 年版，第 229 页。

或许与我国自古以来就重视音乐与社会功能之关系的传统有关，另一方面也是“九一八”以后社会现实的要求使然。陈洪一开始就对新音乐运动的社会功能提出了这样的要求：

音乐的使命在于端正品性，维系国魂；于一民族之存亡盛衰，有莫大之关系。同人等不自量力，敢起而言新音乐运动，盖亦或觉得责无旁贷，不得不振臂而呼，以期唤醒国人之注意。①

可见，维系国魂以图民族复兴，不仅是新音乐运动之社会功能的根本，也是新音乐运动兴起的最重要的外部原因。也正因此，陈洪曾发出过这样的呼声：

反“国乐”与反 Jazz 双管齐下，为新音乐运动之救亡政策。不否定“国乐”，无知者哼着，无限高兴，“昭君怨”、“骂玉郎”都可以上课室给学生唱，诲淫诲懒犹其小事；而封建遗毒，藉歌曲之魅力无形传布，国民思想永无澄清之一日，皆“国乐”之厚赐也。不抗拒 Jazz，则青年男女出入电影场与跳舞厅者，得意扬扬，乐而忘形，渐次神经错乱，是非颠倒，个人享乐便是至上，国家存亡有何关系！青年人一个个入了迷魂之宫，民族命脉尽丧而后已……则 Jazz 之赐厚矣！凡为下流危险的音乐，不论其为“中”为“西”，皆应予以消灭，此为新音乐运动当前的重要工作。②

只有理解当时新音乐家对新音乐运动所赋予的崇高的历史责任与特定的社会功能，我们才能理解他们那种率性的主张与口吻。

上述认识随着中国社会现实状况的日益严酷和新音乐运动的逐渐发展得到了进一步的强化。

1937 年 6 月 27 日，“七七事变”前夕，广东文艺作家协进会音乐组在广州召

① 陈洪：《发刊词》，《广州音乐》1933 年第一卷第一期，第 2 页。
② 陈洪：《发刊词》，《广州音乐》1933 年第一卷第一期，第 1—2 页。

开了广州市第一届音乐座谈会并发布宣言。宣言基本内容是：为铲除萎靡音乐之于中华民族复兴的障碍，同时创造一种适合时代要求的新中国音乐，不得不起而倡导中国的新音乐运动。新音乐运动第一个阶段的任务，便是向国内引进介绍西洋音乐，这是新音乐运动必经的一个过程。在论及新音乐运动的第二个阶段时，宣言中说：

> 要晓得什么是新音乐运动的第二个阶段的工作，应先晓得目前中国的时代背景。我们都知道现在是中华民族生死存亡的最紧要关头……欲度过这个严重关头，必先由民族自力更生，才可以抵抗外来的侵略。故凡属中国人民，一切行动均应该以民族为前提，所有文学艺术都应该以民族思想为出发点，新音乐运动现阶段的工作就是建立一种以中华民族思想为出发点的民族音乐。
>
> 民族存亡紧急之秋，新音乐运动应该抢前一步，踏上一个新的阶段——民族音乐的阶段——协同其他学术、政治、军事致力于中华民族复兴的大运动……现在，凶恶的波浪袭着我们的国土，敌人的刺刀快到我们的心坎，我们再不能安然做梦！时代需要我们，中华民族需要我们！从今天起，我们要团结起来，在民族复兴的大运动里，在统一政令之领导下向着我们共同的目标，完成我们音乐界的时代的使命。①

陈洪在这次座谈会中发言说：

> 中华民族的危难日益深重，倘若万一民族没有了，我们还有什么音乐呢？所以音乐家当前的急务也是救民族，用音乐去救民族，这是大家都应该同意的理论。②

---

① 《广州市第一届音乐座谈会宣言》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社 2008 年版，第 52—53 页。

② 《广州市第一届音乐座谈会宣言》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社 2008 年版，第 55 页。

何安东也进一步明确指出：

> 目前需要有战斗性的音乐和有民族意识的音乐，音乐运动应该以这种意识为中心和目标。①

陈洪在座谈会的一篇总结短文中写道：

> 音乐运动要强调民族化；音乐界已经接受了时代的使命，认清国难时期音乐界的使命，民族需要音乐，音乐界要为民族服务。②

“九一八”事变后，全国的音乐家们几乎都以实际行动为抗日救亡而奉献自己的力量，学院音乐家实际上是最早的行动者，萧友梅、黄自、周淑安、应尚能等国立音专音乐家率先创作了《从军歌》、《抗敌歌》、《同胞们》、《吊吴淞》等抗日救亡歌曲作品。上述广州音乐家们在“七七”事变前夕的座谈会宣言则是广大音乐家们爱国情怀的一次集中展示。当然，此后他们更是谱写了慷慨激昂的抗战歌曲，以他们心目中的新音乐运动为民族解放与复兴贡献了自己的力量。

抗战爆发后，作为学院音乐家代表的萧友梅，进一步表现出深切的爱国情怀和对音乐的社会功能的高度重视。1937年12月，上海已沦陷月余，萧友梅在是月14日送呈时任国民政府教育部长王世杰的一份办学报告中写道：

> 音乐——和别的艺术一样——无论在实际上或理论上，都应该，并且的确是实用的……现在既然到了一个大转变的时代，音乐应该即刻从非意识的境界苏醒过来，回到意识的境界，意识地替国家服务。
>
> 在这回大变动之后，民众和国家对于音乐的需求是格外的热烈，因为音乐

---

① 《广州市第一届音乐座谈会宣言》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社2008年版，第55页。

② 陈洪：《广州市第一届音乐座谈会前言》，俞玉姿、李岩主编《中国现代音乐教育的开拓者——陈洪文选》，南京师范大学出版社2008年版，第51页。

> 是建设精神上的国防的必需的工具。音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归；以维系民众信念，团结全国人心，强调民族意识，激发爱国热忱等工作为己任，努力迈进。为国家应如是，为音乐本身，亦只有如是，才可希望找到那二十年来无处寻觅的中国音乐的新生命。[①]

这份极有可能是由陈洪代笔或是萧友梅与陈洪共同写成的报告书，[②] 鲜明地表达了学院音乐家在战时对音乐与音乐教育之功能的主张与要求，将音乐的功能上升为“精神建设上的国防的必需的工具”的认识，不但凸显出以音乐为民族解放之武器的音乐功能观，也突出反映了大多数学院音乐家一贯的爱国情怀。

（三）新音乐运动的主体：从音乐家到普通民众

如果认为由学院音乐家倡导的新音乐运动只是局限在学院的象牙塔里，那其实是一种误解；相反，他们希望新音乐运动能成为广大民众的音乐运动，民众的参与是新音乐运动的根本力量，也是新音乐运动的最后目标之一。陈洪曾说过：

> 如何重兴我国的音乐呢？不容置疑的是要把音乐从特殊阶级的手里解放到群众当中去……所以今日音乐运动的急务，是提倡群众的音乐……群众音乐运动的趋向，也正是我们应当努力的目标。[③]
>
> 务求音乐之普遍化——音乐到民间去是新音乐运动的最后目标；舍开这目标新音乐运动便失掉了它的立场。

---

① 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》，《中国音乐学》2006 年第 2 期。

② 笔者曾在《陈洪〈绕圈集〉解读》一文中指出，萧友梅这份报告书中的许多段落与《绕圈集》中《武器艺术论》一文有着极为一致之处。此外，联系到陈洪 1926 年赴法留学并在 1929 年归国后所出版的《绕圈集》中说自己回国后发现还是在“原地绕圈”而非常苦闷的文字，笔者以为，报告书中指出音乐与音乐教育应该以国家和民族的伟大需要而服务，只有这样“才可希望找到那二十年来无处寻觅的中国音乐的新生命”的语句，是否也包含了陈洪的由衷感慨呢？

③ 陈洪：《音乐革新运动的理论与实际——为广东戏剧研究所管弦乐队第七次音乐会作》，陈洪《绕圈集》，广州万人社出版部 1931 年 5 月版，第 97—99 页。

民众不死，新音乐运动便不会夭折。[①]

应该说，从音乐家到普通民众、务求音乐普遍化的理想，反映了学院音乐家的音乐民主思想与大众意识，力求音乐成为群众音乐的主张是与当时左翼音乐家的追求相一致的。从当时的音乐教育与救亡歌咏运动等方面，学院音乐家也从行动上为这一理想付出了努力。但是，客观地讲，将新音乐普及到一般民众和从音乐家到普通群众都成为新音乐运动一分子的良好愿望是很难得以实现的。比如，在新音乐运动的具体实践中，就音乐创作而言，一些学院音乐家的作品不同程度地存在着“曲高和寡”、与大众有着一定距离的现象，而左翼音乐家或一些非学院音乐家在新音乐的创作技法与风格上却更易于大众接受。这是三四十年代新音乐文化整体发展中一个非常突出的现象。当然，我们不会就此否定学院音乐家在新音乐运动中所体现出的音乐民主意识以及为此所付出的努力。

（四）新音乐运动的形式：一切为新音乐文化建设的理论与实践

新音乐运动并非仅仅停留在新音乐的创造上，音乐教育、音乐创作、音乐会演出、音乐研究以及对西方音乐的引进与介绍，等等，都是新音乐运动的有机组成部分。前述欧漫郎《中国新音乐运动》一文对新音乐运动之成绩的罗列就指出了这些内容，这与学院音乐家们心目中的新音乐运动是相一致的。“五四”以来的新音乐文化也正是从多方面和全方位地发展起来的，对此无须详加例证。

上述对由学院音乐家倡导并自觉实践、旨在创建中国民族乐派的新音乐运动的考察与论述，对于我们更为深刻地认识与理解“五四”以来以专业音乐实践为代表的新音乐文化的特点与实质具有极为重要的意义。同样，对以左翼音乐家为代表的、主要由非学院音乐家发起参与的那场有领导、有组织的新音乐运动的审视与剖析，也将有助于我们更为理性地认识与评价30年代以来以大众音乐实践为代表的新音乐文化的特质及其贡献。下面就让我们进入到对由左翼音乐家发起的新音乐运动的考察与论述中。

---

① 陈洪：《四年来的广州音乐院》，《广州音乐》1936年第四卷第5、6期合刊，第3、1页。

二、 为了革命与救亡——新音乐运动之二

相对于本文对学院音乐家发起的“新音乐运动”的论述，学界对左翼音乐家于1936年在“国防音乐”口号背景下提出的“新音乐运动”的研究已成为近代音乐史学中的常识，一些教科书中对此也有专门论述，但为与前述第一种新音乐运动相比较，我们还是要对当时为了革命与救亡而主要由左翼音乐家发起并领导的新音乐运动加以简要的介绍。

1935年，在日本帝国主义扶持末代皇帝溥仪成立伪满洲国和华北逐渐沦陷、民族形势日益危急的时刻，中共中央发表《为抗日救国告全体同胞书》（简称《八一宣言》），号召建立全国一致的抗日民族统一战线，组织成立统一的“国防政府”与“国防军”，停止内战，一致抗日。同年12月的“瓦窑堡会议”确定了建立抗日民族统一战线的战略决策。在此形势下，1936年初，由中国共产党领导的“左联”等文化组织先后自动解散，同时提出了配合抗日民族统一战线的“国防文学”、“国防音乐”等文艺口号及相应主张。在提出“国防音乐”口号的同时，为团结广大音乐家投入到抗日救亡的民族解放斗争中，吕骥、周钢鸣等人在文章中正式提出了“新音乐运动”的口号，并对新音乐进行了重新界定与全面阐释，对新音乐运动的性质、任务与功能作了具体的要求与说明。在新音乐运动最具代表意义的文献——《中国新音乐的展望》一文中，吕骥这样写道：

> 中国新音乐运动的兴起是随着新的电影文化之兴起而兴起的，几乎可以说不是自觉的，可是它已经一步一步地自觉地成长起来，现在已经完全脱离了电影而有了它的单独活动，这只要看近来各地唱歌运动的兴起和歌曲作品数量的增加就可以明白。当它随着大众参加了民族解放运动以后，更迅速地随着全国民众争取民族解放的战线一同强大起来了。[①]

---

① 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第8页。

吕骥此处所谓新音乐运动是随着新的电影文化而兴起的论断，具体就是指以任光的《渔光曲》、聂耳的《大路歌》、《义勇军进行曲》等作品为代表的大众歌曲的兴起与影响为标志。这在此后的许多文献中都是可以看到的，吕骥本人在1948年编订的《新音乐运动论文集》“前言”中写道：

自聂耳以来的新音乐运动，已经有了十五年的历史。①

聂耳去世以后，不少从事新音乐运动的非学院音乐家认为，新音乐运动之正式发端并产生重大影响就是始于聂耳的歌曲创作。这种观点后来基本成为断定新音乐运动史与新音乐之性质的主流观点。

随着抗战的发展，由吕骥等音乐家发起的新音乐运动也迅速在全国发展壮大，无论在前方还是后方、在抗日民主根据地还是国统区，新音乐运动都在如火如荼地开展起来。我们从三四十年代诸多新音乐运动的文献，如吕骥的《抗战后的音乐运动》、李凌的《新音乐运动到低潮么?》、郗天风的《新音乐运动应注意的几点》、李伯钊的《敌人后方的音乐运动》、张非的《晋察冀新音乐运动简述》、冼星海的《救亡歌咏运动和新音乐的前途》、《现阶段中国新音乐运动的几个问题》等文章中都可以略窥新音乐运动之浩大声势与影响。当然，学院音乐家在抗战时期也同样以他们自己的方式为他们心目中的新音乐运功和抗日救亡作出了重要贡献。这一时期几乎所有音乐家都自觉汇入到抗日救亡的洪流中。

那么，与前述主要由学院音乐家共同实践的新音乐运动相比，以左翼和非学院音乐家为主而大力推进的新音乐运动又具有怎样的内容与形式？其特点与影响又是怎样？对此，我们也应作出合乎历史的分析与总结。

（一）新音乐运动的目的：为了民族的解放

吕骥在《中国新音乐的展望》一文中指出：

---

① 吕骥：《新音乐运动论文集》前言，新中国书局1949年版。

在整个世界新音乐运动中，中国新音乐运动也是主要的一环，虽然在音乐技术上了落后得很远，但在民族解放运动实践中它已经毫无畏缩地负担了它应负的重担。①

在《伟大而贫弱的歌声》一文中，吕骥对 1936 年的新音乐运动进行了总结，同时指出：

为民族解放而斗争，是现代中国文化的特色，也是今年的新音乐运动之主要内容。②

从吕骥的论述不难看出，与陈洪等人更早一些提出的、以中国音乐自身的复兴为目的——创建中国民族乐派的新音乐运动所不同的是，吕骥等左翼音乐家发起新音乐运动的目的在于音乐之外——为了民族的解放。前者以自身为目的，其动力来自新音乐发展的内部驱动；后者以自身为工具，其动力来自社会环境的外部需要。两个新音乐运动之目的的不同设定与追求，恰与前述两种新音乐观的根本不同点相一致，这也因此造成了许多音乐家对新音乐运动与新音乐诸多方面理解的不同。

（二）新音乐运动的功能：使新音乐成为革命救亡的武器

新音乐运动的功能是和它的目的紧密联系在一起的，那就是使新音乐运动成为民族解放运动当中的一环，为配合抗日救亡而发挥音乐的武器作用。在提出新音乐运动的口号时，吕骥就明确指出：

中国新音乐运动……在民族解放运动实践中它已经毫无畏缩地负担了它应负的重担……中国新音乐只有成为大众解放自己的武器，在反抗××帝国主义

① 吕骥编：《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 9 页。
② 吕骥编：《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 14 页。

的侵略，争取民族的生存和独立的战斗中，才能获得它发展的前途。[①]

抗战全面爆发之后，新音乐运动已成燎原之势，其主要功能便是发挥音乐的武器作用，配合抗战。李凌曾说过：

新音乐运动只有配合抗战才能成为大众解放的武器，才能有发展，否则便是死路。[②]

硝烟中的新音乐运动使得新音乐的武器功能在抗战时期得到了最大程度的发挥，音乐真正成为“埋在花丛中的大炮”。抗战胜利后，新音乐运动继续发挥武器功能，为共产党领导的解放全中国的继续革命而服务。

（三）新音乐运动的主体：以工农兵为代表的人民群众

“新音乐是以大众为对象的”[③]，因此，新音乐运动的主体也在追求其大众化。在新音乐运动者看来，新音乐家只是起到了组织和领导的作用，培养音乐干部也是为了更好地发动新音乐运动，使之在具体的实践中走向普通民众，从而使新音乐成为他们生活中的一部分。新音乐运动的主体是广大的工农兵群众，引领他们的是那些活跃在其中、同样是工农兵一部分的新音乐工作者。吕骥曾指出：

如果新音乐不能走进大多数工农群众的生活中去，就决不能成为解放他们的武器，也决不能使他们成为民族解放运动的主要力量。[④]

周钢鸣也认为：

① 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第9页。
② 李绿永：《新音乐运动到低潮吗?》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第44页。
③ 沙梅：《新型音乐的体认》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第13页。
④ 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第8页。

> 直接表现了大众生活而发展起来的，同时亦是有广大大众的音乐要求，才能推动新音乐运动。新音乐运动亦只有立基于大众的生活基础上，才能展开和扩大。[①]

1942年，毛泽东在延安文艺座谈会上发表讲话后，新音乐运动的工作者更为明确地将新音乐运动的主体界定为广大工农兵群众。麦新由此得出这样的认识：

> 新音乐运动如果脱离了工农兵，其发展将是不可设想的。[②]

因此，麦新认为，所有新音乐工作者都应一切为了工农兵而工作，从而提高工农兵的音乐水平，"这将引导我们的新音乐运动走上一个更辉煌灿烂的道路"[③]。孙慎等人也撰文指出：

> 应该确定我们的对象是广大的工农，无论创作也好，运动也好，都应该以此为中心。[④]

抗战爆发后，新音乐运动的确已广泛深入到工农兵群众，不少音乐干部也正是从这个群体当中培养起来的。

（四）新音乐运动的形式：群众性的歌咏运动

抗战爆发后，以抗日救亡为主题的大众歌咏活动也发展成一场声势浩大的运

---

① 周钢鸣：《从"九一八"说到新音乐运动》，孙幼兰、黄祥朋、吴毓清等编《中国现代音乐家论民族音乐》，中央音乐学院中国音乐研究所内部参考资料135号，1962年版，第179页。

② 麦新：《是改变工作作风的时候了》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第99页。

③ 麦新：《是改变工作作风的时候了》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第99页。

④ 孙慎、李定、联抗：《我们对新音乐运动的看法——代发刊词》，《新音乐》（华南版）1946年创刊号，第3页。

动，群众性的抗日救亡歌咏运动成为新音乐运动的基本表现形式。正如吕骥和李凌在抗战期间所写文章中所描述的那样：

> 救亡的歌咏运动却是如潮水一般泛滥于全国各地，几乎每天都有歌咏团成立的消息。①
>
> 新音乐运动是空前的广泛开展：普遍了城市，深入民间、前线与敌人后方，发展到国际去，在民众中，在部队中建立了许多歌咏组织。②

抗日救亡歌咏运动的广泛开展是新音乐运动的主要形式，与此相关的当然是抗战歌曲的大量创作。李凌曾在文章中写道：

> 中国现阶段的音乐运动仍须以歌咏活动为中心，在可能的情形下相并施以器乐教育，并且以能配合歌咏活动为最有前途。器乐活动不仅不能成为主潮，而且不应该成为主潮。③

李凌认为，之所以只能以歌咏活动为主要形式，原因在于当时音乐人才的匮乏以及大众音乐水平的低下。可见，新音乐运动形式的特点是与新音乐运动主体的特点密切相关的。

需要指出的是，与前述主要由学院音乐家倡导的新音乐运动相比，此处主要由非学院音乐家发起的新音乐运动在运动形式上具有明确的组织性。1939 年 10 月 15 日，新音乐工作者的专门组织“新音乐社”在重庆成立，发起人为李凌、赵沨、林路、沙梅等人。此后，在桂林、昆明、长沙、柳州、贵阳、上海、广州、香港以及海外的仰光和新加坡等地的新音乐工作者，都曾以新音乐社分社的名义开展活动，社员发展到两千余人。新音乐社还创办了《新音乐》社刊，在极为艰苦与恶劣的

---

① 吕骥：《抗战后的音乐运动》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 29 页。
② 李绿永：《新音乐运动到低潮吗?》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 39 页。
③ 绿永：《论歌咏运动》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 59 页。

形势下，该刊发表了大量反映抗日救亡的音乐作品和众多有关新音乐与新音乐运动、音乐与抗战之关系的理论文章，《新音乐》也因此成为此后新音乐运动最为重要的舆论阵地。但总体来讲，广泛的群众性抗日救亡歌咏运动是新音乐运动最基本的实践形式。

综上所述，由于新音乐观的不同，两个新音乐运动在目的、功能、主体、形式等方面都分别表现出其不相一致之处。此外，抗战结束后，由吕骥等人发起的新音乐运动仍然继续发展，但在对新音乐运动与新音乐的认识上并没有发生质的变化，而是从为抗战服务转变为为共产党领导的解放战争和国统区的争取民主运动服务。而由部分学院音乐家倡导的新音乐运动则日趋沉默，至40年代后期，随着意识形态与政治力量的作用，两种不同的新音乐运动也最终以革命救亡的新音乐运动彻底压倒为创建中国民族乐派的新音乐运动而告终，前者的音乐思想日渐成为权力话语乃至话语霸权，后者则日渐边缘化乃至成为被批判的对象。其中不仅涉及两者在新音乐观上的分歧，同时还涉及当时音乐界的宗派主义、“左”的思潮等问题，个中复杂缘由及其消极的历史影响值得深入反思。限于篇幅，本文不再对40年代后期有关新音乐领域里的思想斗争进行论述。

结　语

不管是哪种新音乐观下的新音乐实践，都已成为近代中国新音乐史不可分割的一部分，它们共同书写了中国近代新音乐的历史篇章，对其分而论之，则是为了进一步认清它们各自在中国新音乐历史中的特点与贡献。本文通过对30年代后两种同时并存的新音乐观与新音乐运动的重新审视与比较，可以进一步得出如下认识：

一、30年代以来，由于音乐观念的不同，在如何创造与发展中国新音乐、如何认识新音乐的本质等问题上，不同音乐文化教育背景出身的音乐家产生了较大的分歧。一些学院音乐家继承了“五四”新文化运动中的启蒙精神并进一步推进了20世纪初学习西乐的强大思潮，主张在继续学习西乐的进程中创造中国新音乐，其音乐史观、音乐价值观、音乐形式观、音乐发展观等均表现出西方音乐艺术的深刻影响。而一些非学院音乐家则是在民族危亡的时刻顺应救亡思潮的兴起，着眼于

音乐的社会功能，更多地从音乐艺术的外部因素发表了与以往所不相同的新音乐观，在音乐史观、音乐价值观、音乐形式观、音乐发展观乃至音乐内容观上都与学院音乐家们有着很大的不同，更为鲜明地反映出反帝反封建的革命精神与阶级斗争思想的影响。前者是从音乐形态学层面论述新音乐，后者是从音乐功能论层面论述新音乐。如果说以新的音乐形态为标准的新音乐观在强调音乐的主体性的同时也重视音乐的工具性的话，那么，以新的思想内容为标准的新音乐观则更为强调新音乐的工具性而淡化了它的主体性。

二、不同新音乐观的音乐家在新音乐的技术与形式问题上存在着严重的分歧。一些学院背景的新音乐家批评非学院背景的新音乐家的创作存在着技术幼稚、质量低下问题；而一些非学院音乐家则批评学院音乐家存在着“技术至上”与“形式主义”问题。这种现象从30年代中期一直延续到40年代后期。从新音乐的具体实践来看，两种新音乐观下的新音乐创作呈现出不同的艺术水准。以新的音乐形态为标准的音乐家在创作技术上明显高于以新的思想内容为标准的音乐家。造成这种现象的原因，一方面在于一些没有接受过专业音乐教育的新音乐家在随之而来的战争年代，没有机会获得专业技术上的进一步深造，因此在创作技巧方面客观上存在着较大的差距；另一方面，不可否认，一些非学院音乐家头脑中存在的轻视技术和宗派主义、关门主义的思想，也进一步导致了技术幼稚与创作粗糙问题，这在大量救亡歌曲以及不少新音乐运动的文献中是可以很清楚地看到的。但就新音乐创作的现实影响而言，以新的思想内容为标准的新音乐创作较以新的音乐形态为标准的新音乐创作更具群众性和广泛的社会影响，思想内容上的大众化与创作技术上的简单反而更易于歌曲在广大民众中的接受与传唱。因此，新音乐观及其创作的不同也造成了新音乐实践中的雅俗分野。

三、在中外音乐关系问题上，两种不同的新音乐观都主张学习外来音乐，但其中一个很重要的区别在于，音乐形态学意义上的新音乐观更注重学习欧洲音乐的表现体制及其乐派精神，音乐功能论意义上的新音乐观则更注重学习欧洲音乐在思想内容上的革命因素。一个有意味的现象可以说明这一点：多数以新的音乐形态为新音乐标准的音乐家都主张学习俄罗斯的国民乐派；不少以新的思想内容为新音乐标准的音乐家则强调应以苏联的革命音乐作为学习的榜样。很显然，尽管“苏联音

乐”与“俄罗斯国民乐派”是不可割断的历史，但在文化内涵上却有着极大的不同，前者明确涉及音乐与政治的关系和国家意识形态问题，后者则基本属于音乐形态与风格流派范畴。因此，从对外来音乐文化的选择上也可看出两种新音乐观的不同，一种新音乐观主要关注音乐的技术形态与精神风格，一种新音乐观主要关注音乐的革命性质与政治属性。

四、两种新音乐观与两个新音乐运动都主张创造中国的民族音乐，尽管其中又有着诸如风格与形式等方面的不同，但都不主张全盘西化就是中国新音乐的未来，欧漫郎提出的所谓全盘西化也不过是他心目中“过渡时代”的策略而已。此外，还需指出的是，不管是创建中国民族乐派的理想还是为民族大众的新音乐所做的努力，都是与近代以来民族主义精神的崛起联系在一起的。步入 20 世纪，中国音乐家大都面临着一个同样的问题——中国旧乐不能与世界音乐抗衡，却又不能原样照抄西方音乐，那就只有学习西方音乐、改造旧乐、创造新的民族音乐。这种艰难的选择由于 30 年代后复杂的政治环境和不同新音乐观的影响，最终在音乐实践上体现出不尽相同的历史面貌。

五、两种不同的新音乐观与两个有别的新音乐运动都强调音乐的社会功能。重视音乐的社会功能一直是中国的音乐传统，近代新音乐的发轫也同样格外强调音乐在改良社会、塑造新民乃至振兴民族等崇高历史责任中的作用与意义。此后，对新音乐所赋予的社会责任在任何历史阶段也都没有中断过。所谓音乐形态学意义上的新音乐观和以创建中国民族乐派为目的的新音乐运动，也是在重视音乐的社会功能这样一个语境中成长起来的，对新的音乐形态的创造和对高尚的音乐社会功能的追求是并行不悖的；而音乐功能论意义上的新音乐观和以革命与救亡为目的的新音乐运动，则是将音乐的强大社会功能的实现作为其追求的根本目标。因此，本文对音乐形态学意义与音乐功能论意义上两种新音乐观的划分，乃是就其各自侧重点的不同而言，并不意味着前者淡化音乐功能的重要性，也不表明后者忽略音乐形态的新创造。这是必须清醒地认识到的一点。

六、随着矛盾与分歧的日益加深，新音乐家队伍被人为地分化成所谓“救亡派”与“学院派”两个阵营。在当时，“学院派”一词是被明确提出并加以批评

的，前期如沙梅文章①，后期如孙慎、吕骥等人文章；② 而当时以“救亡派”自居或对“救亡派”进行批评的文字则很难见到。历史事实是，在救亡压倒一切的现实下，不管是学院音乐家还是非学院音乐家无不受到救亡思潮的巨大影响与推动，在救亡的旗帜下他们对音乐功能的认识是相一致的。实际上，二三十年代之交，以萧友梅为代表的学院音乐家即已自觉以新音乐创作反映反帝反封建的斗争内容。尽管以创建中国民族乐派为最高追求的新音乐运动始终没有形成明确的专门组织，但其中的音乐家们大都为抗日救亡的民族解放事业作出了自己应有的贡献。在学院音乐家形成的新音乐运动中，启蒙与救亡是双重主题的展开，两者并不矛盾；而由非学院音乐家形成的新音乐运动则基本搁置了“五四”以来的启蒙精神，救亡成为其单一主题的展开与壮大并形成波澜壮阔之势。但无论如何，历史并非是过去某些亲历新音乐运动者和一些新音乐运动的历史文献中所认为的那样——只有在左翼音乐运动及其一脉发展起来的新音乐运动中成长起来的音乐家才是新音乐历史的缔造者，而学院音乐家则被排除在这一历史之外。

1956 年中国音协主席吕骥在音协第二次理事会（扩大）会议上的一次发言中，在谈到“关于新音乐传统”问题时，吕骥对过去只是根据聂耳、星海及其同时代的一些作曲家的革命群众歌曲和以社会主义现实主义作为新音乐的标准的新音乐历史观作出了反思与检讨，认为当时对新音乐运动的认识是不深刻、不全面的，带有庸俗社会学特点和宗派主义情绪，也片面地理解了音乐为政治服务的原则。③ 可惜的是，随着 1957 年后“左”的政治思潮和政治运动的影响，吕骥对新音乐传统的反思并没有在此后的中国近现代音乐史学的建设中得到贯彻，吕骥所反思的那些问题依然对中国近现代音乐史学产生了长期的影响。

七、受不同新音乐观与新音乐运动实践方式之不同的制约，两个新音乐运动形成了不同的历史影响。以创建中国民族乐派为目的的新音乐运动，尽管也是在抗日

---

① 沙梅：《新型音乐的体认》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 10 页。

② 孙慎、李定、联抗：《我们对新音乐运动的看法——代发刊词》，《新音乐》（华南版）1946 年第一卷第一期，第 1 页；吕骥：《近十五年的新音乐》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 115 页。

③ 参见吕骥：《关于音乐理论批评工作中的几个问题》，《人民音乐》1956 年第 9 期，第 8—9 页。

救亡的背景下发展成长，但其影响却没有以革命与救亡为目的的新音乐运动更为广大。就新音乐作品的大众性和参与群众的广泛性而言，以革命与救亡为目的的新音乐运动真正形成了具有广泛群众基础的全国性的社会运动，而以创建民族乐派为目的的新音乐运动尽管也提出了到民间去和提倡群众音乐的口号，但其影响却主要限于专业音乐家群体与知识阶层，没有形成全国性、大众性的音乐运动。

但是，如果我们放眼20世纪中国新音乐的历史发展就会发现，萧友梅、陈洪、黄自等学院音乐家提出的创建中国民族乐派的主张及其音乐观更具长久的生命力，和平建设时期和淡化政治干预的历史条件下更能看出这一点。萧友梅曾说过民族乐派能否在20世纪实现全看新进作曲家的意向与努力如何才能决定。进入21世纪，一些音乐家提出了创建“新世纪中华乐派”的口号，[①] 尽管这一口号的提出与早期新音乐家们的理想并不一致，“走出西方”的主张与萧友梅等人强调的学习西方也相去甚远，但恰恰是有了20世纪学习西乐、融会传统音乐而创造新音乐的历史实践，今人才会有超越前人、创建中华乐派的前提条件。总之，近代以来新音乐传统中的得与失都值得我们加以认真地回顾与反思。

……

需要总结的问题或许还有很多。本文最后想要强调的是，今天我们回顾与厘清这两种互有不同但又相互关联的新音乐观与新音乐运动，其根本目的是为了更清楚地认识历史而非割裂历史。翻阅20世纪40年代新音乐运动的文献可以发现，一些新音乐工作者在对待新音乐史与新音乐运动史问题上表现出鲜明的非历史主义态度，要么忽略在聂耳之前的新音乐实践及其成果，要么贬低“五四”以来学院音乐家为中国新音乐文化建设所作出的贡献，而在新音乐运动历史问题上则根本没有意识到主要由学院音乐家提出与倡导的新音乐运动，更遑论肯定他们同样在新音乐运动与新音乐文化建设上作出的重要贡献。在这一问题上，冼星海的观点值得肯定与学习。

作为一位既有着留洋专习西乐的学院经历又回国投身抗日救亡音乐活动的音乐家，冼星海对中国新音乐历史的认识值得那一时期很多新音乐工作者学习，即便在

① 参见赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸：《“新世纪中华乐派”四人谈》，《人民音乐》2003年第8期。

今天也不无启发。在离开延安赴苏联前夕的一篇文字中，冼星海认为，中国的新音乐运动大致可分为四个时期：第一个时期是清末学习日本的乐歌编创阶段；第二时期是“五四”后以萧友梅、黎锦晖、赵元任等人为代表的专业音乐教育和新型音乐创作起步阶段；第三时期是以聂耳、黄自等音乐家为代表的救亡音乐运动与新音乐运动兴起阶段；第四时期是“七七”事变后中国新音乐家队伍的进一步强大与新音乐运动蓬勃发展阶段。在论及这四个阶段时，冼星海提到了众多的学院音乐家和非学院音乐家，并把他们一同视为是为中国新音乐运动作出重要贡献者。① 我们从冼星海的论述中可以发现，他是从学习借鉴西乐、创造中国新音乐的角度将中国新音乐乃至新音乐运动的历史推进到了清末的学堂乐歌时期，同时也强调了抗战以来新音乐和新音乐运动在革命救亡中的重要作用。笔者以为，冼星海的概括是符合历史实际的。着眼新音乐在近代中国的诞生，其源头就是学堂乐歌的编创；瞩目为中国新音乐文化建设而努力的新音乐运动，为民族乐派而奋斗的新音乐运动和为革命救亡而斗争的新音乐运动事实上都是中国新音乐历史中不可割裂的有机组成部分！

毫无疑问，近现代中国新音乐的传统就是在冼星海所述新音乐史中发展起来的。在中西交融中创造具有新的时代精神的音乐形式，使新音乐成为复兴中国音乐与民族解放的标志和武器，成为中国近现代新文化发展中的重要组成部分，这就是近现代中国新音乐传统的历史精髓所在。新音乐史已成为中国近现代音乐史学的主要研究内容，相关论著业已并仍将继续出现。因此，回顾历史，我们今天的新音乐史观绝不能还达不到冼星海的认识高度！超越前人或有的局限与偏颇，正确认识和公正对待不同新音乐观与新音乐运动中的音乐实践，继承新音乐文化的历史遗产，发扬与光大先辈们创建中国民族乐派的音乐精神以及为民族为国家而音乐的爱国主义情怀，为中国新音乐文化的不断进步与发展作出新的贡献，这是中国近现代新音乐史为后人留下的深刻启示与宝贵财富。

（本文原载《音乐研究》2008 年第 6 期、2009 年第 1 期）

---

① 参见冼星海：《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社 1989 年版，第 115—118 页。

中国近代新音乐文化的滥觞

——辛亥时期音乐文化巡礼

著名学者金冲及认为：

> 辛亥革命的意义被一代代人低估了。
>
> 我们纪念新中国成立多少周年、纪念改革开放多少周年，但是辛亥革命的纪念往往成为学术界小圈子里的事情。①

金冲及指出的“辛亥革命的纪念往往成为学术界小圈子里的事情”，无疑是长期以来辛亥革命之纪念与研究的一种窘境，但在音乐学界却连这种“窘境”也没有。检视中国近现代音乐史研究就会令人失望地发现，辛亥革命对于音乐文化的意义几乎从未被当作一个重要的音乐史学问题加以关注和思考，专题性的研究成果至今付之阙如，一些中国近现代音乐史的教材也从未将辛亥时期的音乐文化列为专门介绍的章节。辛亥革命及中华民国成立与中国音乐文化关系的研究已然成为中国近现代音乐史研究中的一个盲点。

作为一个“突发事件”而革命成功的武昌起义，是19世纪末叶以来清国腐朽衰败、欧风美雨西来背景下资产阶级民主革命不断积聚、发展的必然结果。从清末维新派、革命派对中国社会的种种改良与变革到中华民国成立，中国社会从方方面

---

① 辛亥革命网：《金冲及：历史不能让辛亥革命蒙尘》，http：//www. xinhai. org/yanjiu/19110742. htm。

面开始发生深刻的转型，包括音乐在内的文化领域概莫能外。就近代中国音乐文化在思想观念、音乐理论、音乐教育、创作实践等主要领域共时性产生新的萌芽并不断丛结成长而言，辛亥时期可谓是中国近代新音乐文化的滥觞期。

本文试图通过对辛亥时期音乐文化发生嬗变与转型的几个重要方面的梳理，力求较为清晰地勾勒出这一新音乐文化滥觞期的主要特征及其本质。所谓“辛亥时期”，其狭义是指1911年10月10日夜的武昌起义至中华民国成立这一重大历史时期；其广义则是指自19世纪末资产阶级革命兴起至中华民国成立这一长时段的历史单元。本文所论辛亥时期即取其广义，这是需要说明的一点。

一、 对封建音乐文化的批判

新思想、新观念的出现总是深刻反映或预示着实践领域已经发生或将要发生的重大变革。辛亥时期新音乐文化兴起的一个突出表现便是音乐思想的吐故纳新。晚清之际的音乐思想领域，其基本情形依然是天朝帝国中华礼乐观的固守，如王韬所言：“中国天下之宗邦也，不独为文字之始祖，即礼乐之制，无不由此而流传及外。”[①] 在曾游历欧洲的王韬头脑中，如同天下以大清为中心的冬烘观念一样，中华音乐文明也被认为是世界音乐文明的中心，从中不难看出其对几千年来礼乐制度的由衷的推崇之情。但是，也正是在这一时期，对古代音乐文化的批判开始萌芽：

> 今夏人疲瘵矣！古之掐舞，既以神怪，不宜于民事，其槃辟折旋，节度亦失……若古之为《韶濩》、《象箾》者，待事而作，于生民不为亟。[②]

1899年，章炳麟上述对僵化的古乐已无助于“宣导滞著”之作用和对社会音乐现状之不满的批评，虽未触及到问题的实质，但对被古人奉为圣贤之作的庙堂之

① 王韬：《弢园文录外编·原学》卷一，上海书店2002年版，第2页。

② 章炳麟：《訄书》，辽宁人民出版社1994年版，第237页。

乐的大胆质疑与指摘，却是近代国人最早对古代音乐文化提出批判的先声。

此后，随着资产阶级思想的传播与新式学校音乐教育的兴起，这种批判之声日渐壮大，旧的音乐思想不断遭到撼动，新的音乐思想正破土而出。清季末年，对古代音乐文化发起猛烈攻击的革命性言论，当以 1903 年匪石发表的《中国音乐改良说》为代表。文章通过对传统音乐文化四个方面“绝大之缺点”的批判，即“其性质为寡人的而非众人的”、“无进取之精神而流于卑靡”、“不能利用器械之力”和“由于无学理也”，对旧的音乐文化基本作出了全盘的否定。其结论更是振聋发聩、发人所不敢发：

> 对于音乐改良问题，而不得不出一改弦更张之辞，则曰：西乐哉，西乐哉。①

以西乐为本彻底改良中乐，其根本出发点并非西乐本身所不同于中乐的表现形态等美学特质，而在于西乐能够力避匪石所总结的中乐的上述“绝大之缺点”——“西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意。”因此，其“西乐哉”的吁求乃是着眼于音乐的社会功能，寄予音乐改良社会、塑造新民的历史重任，其实质是对封建音乐文化的彻底否定。匪石还希望中国能够以明治维新时的日本为榜样，在社会、学校、家庭中全面普及音乐教育、提倡西方音乐，认为教育与音乐之兴盛，“我国民可以兴矣”。

匪石的文章名为改良，实为革命。与他一样发出重起炉灶、改弦更张之主张的是曾志忞。1904 年，曾志忞在他编译的一本乐理教科书中写道：

> 今日之言改良音乐，犹五十年前之练洋操、购兵轮耳，口令未改，驾驶无人也。

---

① 匪石：《中国音乐改良说》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1998 年版，第 192 页。

中国之物，无物可改良也，非大破坏不可，非大破坏而先大创造亦不可。[①]

匪石、曾志忞等上述石破天惊的骇世之论，均以日本明治维新时期的社会、音乐变革作为参照，代表了当时最早一批资产阶级知识分子的心声。辛亥革命后，随着资产阶级革命的短暂成功和西学的逐渐勃兴，如上述对传统音乐文化发起猛烈批判的声音愈加壮大，以西乐为本改良社会、救亡图存的呼声亦水涨船高：

古乐亡而风俗堕，郑声淫而人心死。当今之世，将欲以正教化挽颓风者，舍西乐其奚自哉。[②]

皇权倒塌，民国肇造，中乐衰败，西乐输入。辛亥时期对封建音乐文化的猛烈批判，虽难免带有历史虚无主义的局限，但在不破不立的时代转折点上，音乐新思想的异军突起，为中国音乐文化的转型、新的音乐文化的兴起发挥了强大的舆论作用。如马克思所说："新思潮的优点就在于我们不想教条式地预想未来，而只是希望在批判旧世界中发现新世界。"[③] 对封建音乐文化的批判，对西方资产阶级音乐文化的鼓吹和对以音乐改良社会的深切期望，昭示着新的音乐文化时代已经到来。新式学校音乐教育正是在这样的背景下逐渐发展起来。

二、 新式学校音乐教育兴起

尽管新式学校音乐教育发端于鸦片战争之后的教会学校，但其燎原之势的发展则是在辛亥时期。1906 年，自隋以来主宰中国选拔人才的科举制度被废除，在此前后的数年间，东游日本的中国留学生"如过江之鲫"，正是其中一批怀抱救国之

---

① 曾志忞：《〈乐典教科书〉自序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1998 年版，第 209 页。

② 黄炳照：《中小学音乐教科书·序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1998 年版，第 171 页。

③ ［德］马克思：《摘自〈德法年鉴〉的书信》，杨柄编《马克思、恩格斯论文艺和美学》（上），文化艺术出版社 1982 年版，第 10 页。

志的资产阶级知识分子担负起了新式学校音乐教育的重任。其中既有沈心工、李叔同、曾志忞、冯亚雄、高寿田等第一代国民音乐教育家献身音乐教育的倾情投入，也有梁启超、蔡元培、秋瑾、徐麒麟等维新派改良知识分子和资产阶级革命家的鼓吹与推动。民国成立后，由蔡元培担任教育总长的教育部颁布了一系列的教育法规和学校法令，音乐（时称乐歌、唱歌课）一科成为中小学教育中的必修课，在师范学校中，音乐成为专业设置中的专修科。

学校音乐教育的兴起，一方面体现了资产阶级革命思想对教育领域的深刻影响，一方面又使学校音乐教育成为资产阶级思想得以宣传与传播的媒介。学校音乐教育的兴起不仅造就了产生重要历史影响的学堂乐歌运动，同时进一步改变了国人的音乐观念和对音乐社会功能的强调。“精神教育”与“美育”思想附着于音乐教育之上，成为辛亥时期核心的音乐教育观念，其根本则在于通过教育塑造新民以改良社会、救亡图存。

鼓吹“新民”论的梁启超是学校音乐教育的大力提倡者，在他看来：

> 欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件。
>
> 今日不从事教育，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万万不可阙者。[1]

蒋维乔在《论音乐之关系》一文中也认为：

> 凡所谓爱国心、爱群心、尚武之精神，无不以乐歌陶冶之。则欲改良今日之中国人心风俗，舍乐歌莫由。学校为风俗人心起源之地，则改良之着手，舍学堂速设乐歌科莫由。[2]

留日学习音乐、归国后投身音乐教育的曾志忞和李开一则认为：

---

① 梁启超：《饮冰室诗话》，《饮冰室合集》第5卷，中华书局1989年版，第46、62页。

② 竹庄：《论音乐之关系》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第214页。

> 音乐之于学校改良儿童性质尚小，音乐之于社会改良一般人民性质更大。①

> 然则救中国者，舍教育其何由乎。②

音乐启民、教育救国的思想已深入人心。

美育思想在辛亥时期开始萌芽。最早撰文论述美育理论的学者是王国维。王国维虽然不是资产阶级革命阵营里的知识分子，但他却是清末西学引入的重要学者之一。王国维认为美育是培养“完全之人物”不可或缺的重要组成部分，明确将美育与智育、德育并列，指出学校教育中唱歌、玩奏乐器等属于美育的内容。特别是在1907年发表的《论小学唱歌科之材料》一文中，王国维认为必须保持美育的独立位置，“则唱歌科庶不致为修身科之奴隶”③，强调了美育在“完全之人物”培养中的独立品格。这在清末音乐教育中过多加载功利性内容的情况下是难能可贵的。

作为学校音乐教育领军人物的沈心工，在论及小学唱歌课时也指出了美育在音乐教育中的意义：

> 唤小儿之美情，而敏锐其感受性者，美育之事也。④

这与王国维所说避免将唱歌科沦为旨在德育教化的修身科之奴隶的观点是一致的。

民国成立后，美育在教育部颁布的《教育宗旨》中被纳入新的教育方针。此后，在蔡元培等知识分子的大力推动下，美育与音乐美育思想日渐壮大，最终在新

---

① 曾志忞：《〈乐典教科书〉自序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第210页。

② 剑虹（李开一）：《音乐于教育界之功用》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第220页。

③ 王国维：《论小学校唱歌科之材料》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第230页。

④ 沈心工：《小学唱歌教授法》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第219页。

文化运动中蔚然成潮，为新文化运动和新音乐文化的发展发挥了重要的推动力和催化作用。

三、 西方音乐理论的主动引介

辛亥时期对西方资产阶级革命思想加以输入的同时，西方音乐的基础理论知识也开始在中国得到初步传播，这为20世纪以来中国音乐的嬗变与发展提供了理论上的支持。

最早在中国教授和传播西洋音乐理论的是鸦片战争后来华的西方传教士，比如英人狄就烈于1872年编《西国乐法启蒙》（后于1892年增补重印为《圣诗谱附乐法启蒙》）。20世纪初，一些接受西学的知识分子和东渡扶桑的中国留学生开始主动译介西洋音乐理论，如曾志忞在《江苏》杂志发表的《乐理大意》（1903）和译著《乐典教科书》（1904），辛汉等译铃木米次郎著《乐典大意》（1906），伍达编《最新乐典问答》（1907），徐传霖、孙掞合译田村虎藏著《中学乐典教科书》（1907），沈彭年编《乐理概论》（1908），李燮义编译《乐典》（1908）等。这些教科书的主要内容是介绍西洋乐理的基础知识，如五线谱、音名、唱名、节拍、调，等等。此外，这一时期的一些乐歌集也同时介绍西方乐理和唱歌方法等知识。西方乐理的基本知识通过乐歌课得到了小范围的传授。

一个重要的现象是，在西乐东渐以及国人对中西音乐加以简单比较的同时，“中国音乐落后论”也在这一时期逐渐兴起。匪石曾在《中国音乐改良说》一文中认为：

> 占学理上之优等者，要唯泰西之乐。乐不一曲，曲不一谱，其始也能因，其终也能悟。①

---

① 匪石：《中国音乐改良说》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第191页。

与此相对的则是匪石、曾志忞等人对中国音乐“无学理”的诟病和对学习西洋音乐理论的强调。曾志忞指出：

> 音乐者不知其理或典，不可以作曲，不可以用器。即或能之，不合节奏。故欲言音乐，当先读音乐理论或乐典。①

匪石与曾志忞对中、西音乐学理的比较，已经显露出科学主义音乐思潮在近代中国的逐渐兴起，这一思潮在“五四”后对中国新音乐文化的发展既发挥了重要而积极的推动作用，也产生了一定的消极影响。②

引入西洋音乐理论的根本在于创造新的中国音乐，如曾志忞所憧憬的那样：“知音乐之为物，乃可言改革音乐，为中国造一新音乐。”③ 辛亥时期正是曾志忞所谓“二十世纪之新中国歌”④ 的“新音乐”萌芽之际，其主要形态是伴随学校音乐教育兴起而编创的学堂乐歌，中国音乐的形态转型因而开始发生。

四、 音乐形态的转型

关于学堂乐歌的编创及其相关历史研究已是学界的常识，本文无需赘述。正是20世纪初逐渐兴起的乐歌编创开启了中国音乐由古代迈向现代、由传统走向转型的帷幕。这种走向现代之转型的根本标志就是主要借用西方音乐的曲调编创新的歌曲形式，即便是选用日本的学校歌曲、军歌等旋律，也大多是日本学习、借用西方音乐之后的结果。日中两国先后在学校音乐教育、学校歌曲编创等方面对西方音乐

---

① 曾志忞：《〈乐典教科书〉自序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第210页。

② 有关中国近代科学主义音乐思潮问题，请参见冯长春、冯春玲《中国近代科学主义音乐思潮探析》一文，载《黄钟》2009年第3期。

③ 曾志忞：《〈乐典教科书〉自序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第210页。

④ 曾志忞：《〈乐典教科书〉自序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第211页。

文化的接受因而被视为“中国日本近现代音乐史上的平行现象”[1]。

关于学堂乐歌主要选用外来曲调这一现象的解释，一般认为是因为留日归国的一些乐歌作者学习了西方音乐理论，同时对中国传统音乐并不熟悉或缺乏修养所致。事实上这只是其中一个表面因素而已，更为深刻的原因则在于从音乐的社会现实需要出发，一些资产阶级知识分子和有识之士对中国传统音乐作出了近乎全面的否定。著名革命家蔡锷将军在谈及军歌、军乐之于奋发国民精神时，对中国军乐进行了尖锐而不失嘲讽的批判：

> 今中国惟有喇叭、金鼓，以为号令指挥之具，而无所谓军乐。兵卒之所歌唱，不过俚曲淫词，而所谓军歌。至海军则尤为可笑，闻当休息闲暇之际，则互摇胡琴，高歌以自娱。[2]

维新派知识分子梁启超在论及中国传统音乐时则认为：

> 管弦音乐，则惟谱演柔荡靡曼己国哀思之郑声。[3]

因此，面对中国传统音乐，人们一面慨叹“雅乐沦亡”，一面抨击“俗乐淫陋”；相反，西方音乐被认为是“其声壮厉，其状促遽”[4]，“西方曲之音节，则混融浏亮者多，甚或挺接硬转，别有一种高尚之风度也”[5]。“当今之世，将欲以正教化挽颓风者，舍西乐其奚自哉。”[6] 正是在这样的观念下，在以音乐作为精神教育、

---

① 参见罗传开：《中国日本近现代音乐史上的平行现象（序论）——历时性的变容》，《音乐研究》1987 年第 3 期。

② 蔡锷（奋翮生）：《军国民篇》，毛注青、李鳌、陈新宪编《蔡锷集》，湖南人民出版社 1983 年版，第 30 页。

③ 梁启超：《新民说》，宋志民选注，辽宁人民出版社 1994 年版，第 156 页。

④ 黄炳照：《中小学音乐教科书・序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1998 年版，第 171 页。

⑤ 沈心工：《重编学校唱歌集・编辑大意》，上海文明书局 1912 年版。

⑥ 黄炳照：《中小学音乐教科书・序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社 1998 年版，第 171 页。

启发民智、塑造新民，从而在根本上实现救国图存之目的的认识与要求下，西方音乐成为乐歌编创中的首选。正如曾志忞所说："中国之物，无物可改良也，非大破坏不可，非大破坏而先大创造亦不可。"①

"大破坏"、"大创造"的观念催化了辛亥时期最早一批新音乐创作的尝试之作的诞生。以李叔同、沈心工为代表的乐歌作家创作了《春游》、《黄河》等乐歌作品，其创作水平虽难免停留在对西方音乐的"抄袭"阶段，但却是在学习西方音乐及其理论之后敢于新创造的先声。正是这些不成熟乃至幼稚粗糙的尝试之作迈出了新音乐创作的第一步。

民主革命的目的在于推翻旧的封建制度，建立新的资产阶级制度。以学堂乐歌为代表的新音乐的萌芽也带有这种"革命"的意义。梁启超曾说过："过渡时代，必有革命，然革命者，当革其精神，非革其形式。"② 以学堂乐歌为代表的新音乐的转型，既是形式的革命，也是精神的革命。大多数乐歌的主要内容鲜明地反映了开启民智、焕发美育、改良社会、抵御外侮、救国图存和宣扬赞美共和的社会理想。其中，仅辛亥革命时期反映救亡与革命思想的乐歌就有百数十首之多。③

总之，辛亥时期中国音乐的转型，一如社会思想与政治制度的转型一样，带有鲜明的资产阶级革命性质，是资产阶级思想在音乐中的反映和表现。新音乐也因此成为辛亥时期宣传新思想、新风尚，培育新的共和国民与推动社会进步的重要文化力量。

五、 新音乐家群体的成长

辛亥时期是20世纪第一代音乐教育家集结成长的时期，也是"五四"后第一代专业音乐家出现的预备期。不少新音乐家或具有新思想的国乐家早年大都受到辛亥革命思想的深刻影响。

---

① 曾志忞：《〈乐典教科书〉自序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第209页。

② 梁启超：《饮冰室诗话》，《饮冰室合集》第5卷，中华书局1989年版，第41页。

③ 参见达威：《辛亥革命时期的学堂乐歌》，《音乐研究》1982年第4期。

中国近现代音乐教育的奠基人和开拓者萧友梅，早年就读广州时敏学堂时即开始接受新式教育，受西学熏陶。留学日本后于1906年加入同盟会，成为革命党的一员，并曾以学习音乐留学生的身份掩护被清政府通缉的孙中山。辛亥革命胜利后，萧友梅担任总统府秘书，后因袁世凯政府上台，遂辞去职务，又赴德国留学。在日本和德国前后近20年的留学生活，终于使萧友梅成为中国近代音乐史上第一位以西方现代音乐教育理念创建、发展中国专业音乐教育并为此鞠躬尽瘁的音乐家。我们有理由相信，萧友梅一生致力于音乐教育的理论与实践，可以在辛亥时期教育救国之社会思潮中找寻到这一信念的种子。

中国近现代音乐学研究的奠基人王光祈同样也是在资产阶级革命思想影响之下成长起来的。辛亥革命前，还是中学生的王光祈就和同学们一起参加过“保路运动”；辛亥革命成功后，他便迫不及待地剪掉辫子，成为一名拥护共和的少年。在随后不久逐渐兴起的新文化运动中，王光祈成长为一名怀抱救国之志、不断探求救国之道的热血青年，在去德留学的艰苦生活的历练中，最终成为一名梦想音乐救国的音乐学家。

作为民族音乐家的刘天华，早年同样受到西学与资产阶级革命思想的影响。在常州中学读书时曾参加学校的军乐队，学习西洋铜管乐器；辛亥革命后在家乡江阴参加了进步组织“反满青年团”。刘天华后来成为新国乐创作和改进国乐的代表人物，其音乐思想中的科学、民主意识，尤其是平民音乐思想的躬身实践，和他在辛亥时期的学习、生活经历与社会活动有着不可割裂的联系。

类似的例子还可举出许多。毋庸置疑，以上述音乐家为代表的“五四”时期新音乐家群体的出现，不仅仅是新文化运动催生的产物，更是辛亥时期新的时代思潮大浪淘沙的结果。

六、 融入新文化运动的新音乐

辛亥时期的音乐文化是晚清和“五四”时期这两个历史阶段音乐文化转型、发展的连接部。民国肇造大约三四年之后，新文化运动即逐渐兴起，新音乐文化成为新文化运动的重要组成部分。因此，可以明确指出的是，“五四”时期新音乐文

化的诸多方面及其特点在辛亥时期即已形成，而非“五四”时期的横空出世；换言之，辛亥时期的新音乐文化是“五四”时期新音乐文化发展的源头。“五四”时期新音乐文化中所有积极与消极的方面，几乎都可以在辛亥时期找到它们的萌芽。比如学习西乐思潮、科学主义音乐思潮、音乐美育思潮的兴起，中国音乐落后论的形成，新音乐创作的初步发展，以及由学习西乐思潮而引发的国粹主义音乐思潮的强势崛起，等等。此外，辛亥时期的学堂乐歌在“五四”时期依然有着较大的社会影响，学校音乐教育也在新文化运动中更加普遍地发展起来。

值得注意的是，清末民初之际，由于西方音乐文化的输入，“中乐”与“西乐”的二元分立逐渐得以凸显，有关中西音乐的比较也开始引发人们的思考。进一步而言，中华民国的成立使得现代民主共和的“国家”观念逐渐置换了封建专制的“天下”观念，这种观念也逐渐渗透到文化领域，“国乐”一词因而在新文化运动中开始成为一个使用率极高的音乐术语，显示了在西乐不断输入的背景下，传统音乐在新的历史条件下彰显民族文化特质和争取话语权的努力。“国乐”观念固守中国音乐自身文化身份的诉求与当时强调借重西方音乐形式的西化论主张，逐渐成为辛亥革命后中国音乐发展道路的两种最重要的声音。

总之，没有辛亥革命精神的激荡和中华民国的成立，就不会有20世纪10年代中期兴起并不断发展的新文化运动，对于“五四”时期的新音乐文化而言，同样如此。

辛亥时期的新音乐文化带有鲜明的资产阶级革命性质，随着中国共产党的成立和无产阶级革命的发展，辛亥时期的新音乐及其思想在新的历史条件下获得了新的生命，对此后中国革命音乐的发展同样起到了不可忽视的历史作用。对辛亥时期的新音乐文化与无产阶级革命音乐文化的比较和阐释，已非本文主旨和一篇短文所可承载，此处不做展开论述。

七、不是结语的结语

正如从事辛亥时期文化研究的学者罗福惠所言：“历史本来没有断层，但历史

研究出现了断层。"① 辛亥时期的音乐史实对于音乐学界而言并不陌生，但与文史界关于辛亥史的研究相比，关于这一时期音乐文化内涵及其性质的深刻解读则显得较为薄弱，这在有关"五四"时期新音乐文化的研究中即可发现。不少研究在论及"五四"时期出现的音乐文化现象时，忽略了"五四"时期的诸多音乐文化现象在辛亥时期均已萌发成长的史实，没有认识到辛亥时期作为"五四"时期之准备和酝酿的历史角色及其意义，以至于在晚清至"五四"两个阶段的音乐文化研究中缺乏中间"连接部"的深入思考与剖析。

由此而言，尽管辛亥时期的音乐史实对于学界而言并不陌生，但将这一时期的音乐文化现象纳入到长时段叙事的历史研究中加以专门的考察与解读，仍显示出其不可忽视的必要性。只有深刻理解辛亥时期中国音乐文化所呈现出的新特点，才能更为清晰地认识晚清时期、"五四"时期以及中国共产党成立后不同历史阶段音乐文化的本质与属性。本文对辛亥时期音乐文化所作巡礼式的粗略回顾，仍有不少未及考虑和无法展开论述之处，意在抛砖引玉，希望能够看到更多关于辛亥时期音乐历史的更为全面而深入的研究。

1981 年，胡耀邦在纪念辛亥革命 70 周年的一次大会讲话中对辛亥革命给予了崇高的评价，笔者在此不惜篇幅引述其中部分内容：

辛亥革命结束了统治中国几千年的君主专制制度，这是中国社会的一个巨大进步……辛亥革命带来了一次思想上的大解放。既然几千年来被认为神圣不可侵犯的皇权都能打倒，还有什么反动的、落后的东西是不可侵犯、不可改造的呢？……辛亥革命后八年，发生了五四运动，无产阶级在中国革命中开始表现为独立的政治力量，不久成立了中国共产党。辛亥革命后十三年，孙中山改组国民党，实行第一次国共合作，由此举行了推翻受到帝国主义支持的北洋军阀统治的北伐战争。辛亥革命后二十六年，国民党和共产党实行第二次合作，因而中国人民能够进行历时八年的伟大的抗日战争，取得了胜利，使台湾得以归还中国。辛亥革命后三十八年，以毛泽东同志为首的中国共产党领导全国人

① 罗福惠：《辛亥时期的精英文化研究》，华中师范大学出版社 2001 年版，第 361 页。

民取得了新民主主义革命的胜利，建立了中华人民共和国，这才彻底结束了中国的半殖民地半封建的时代，实现了国家的独立和人民的民主，并且进而转入社会主义……七十年来的历史表明，辛亥革命作为民主革命的开端，为以后一系列的历史发展打开了道路。因此，我们共产党人和全国各族人民，都把新民主主义和社会主义的胜利看做辛亥革命的继续和发展，对于领导辛亥革命的孙中山先生和他的同志们抱着崇高的敬意。①

历史离胡耀邦讲话已经过去30年，距辛亥革命爆发整整100年。在告别封建专制制度一个世纪之后，追求共和的中国人民不能也不会忘记伟大的辛亥革命，20世纪以来新文化的发展不能也不会忘记辛亥时期播撒下的民主与自由的种子。新音乐文化同样如此。

谨以此文纪念伟大的辛亥革命100周年。

（本文原载《黄钟》2011年第4期）

---

① 胡耀邦：《在首都各界纪念辛亥革命七十周年大会上的讲话》，中共中央文献研究室编《三中全会以来重要文献选编》，人民出版社1982年版，第908—909页。

豪情壮志的音乐年代
——“大跃进”时期的音乐文化

引　言

1958年5月，中共八大二次会议上，刘少奇根据毛泽东的创议提出并经大会通过了“大干快上，力争上游，多快好省地建设社会主义”总路线，高指标地提出了工农业生产目标，经济建设领域里的“大跃进”从此开始。工农业分别提出“以钢为纲”、“以粮为纲”的口号，以不切合实际的高指标“赶超英美”，全国各地纷纷成立了带有平均主义和军事共产主义色彩的“人民公社”。违反自然规律的“大跃进”运动一方面严重破坏、阻碍了经济发展，一方面出现了全国性的虚假的“浮夸风”、“放卫星”现象。1959年8月，中共八届八中全会通过了《关于以彭德怀同志为首的反党集团的错误的决议》、《为保卫党的总路线、反对右倾机会主义而斗争的决议》等决议，指出要在1958年的基础上继续跃进，同时反击“右倾机会主义”。在“总路线”、“大跃进”、“人民公社”这“三面红旗”的指引下，文化知识界也很快卷入到“大跃进”的浪潮中，音乐文化的大跃进也开始迅速掀起高潮。一个豪情壮志的音乐年代，然而也是一个荒诞不经的音乐时期到来了。

尽管大跃进运动不过是短短几年的时间，但这一社会运动却对当时音乐文化的发展产生了极为重要的影响；同时，这一时期的音乐文化也对大跃进运动起到了不可小觑的舆论宣传和艺术美化作用。简而言之，大跃进时期音乐文化的总体

发展及其特点，其中的经验、教训以及历史影响等问题，值得音乐史学界加以深入地研究与总结。不过，长期以来，有关大跃进时期音乐文化的专题性研究并不多见，这也正是笔者撰写此文的动因之一。本文试图在有限的篇幅内，就上述问题作出较为全面而概括的考察与研究，同时期望以此抛砖引玉之作引起学界对大跃进时期音乐文化研究的重视和进一步深入。

一、 音乐为工农兵服务的跃进总动员

1958 年是一个“人有多大胆，地有多大产”的年头，各行各业都在大干快上地跃进着，革命的浪漫主义如同童话和神话一样上演着。《人民音乐》1958 年 1 月号，以醒目字号打出“迎接社会主义大跃进”的大标题，发表了各地有关音乐创作、音乐活动的跃进计划，表示要把最好的音乐作品献给工农群众。编辑部同时配发社论，号召全国音乐家继承毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，“深入群众，把社会主义的音乐事业推向新的高潮”①。3 月 15 日，文化部在北京召开了艺术科学研究座谈会，讨论艺术科学研究工作大跃进问题。全国各地戏剧、音乐、舞蹈、电影、美术、曲艺等部门研究工作者三百余人参加了为期四天的座谈会。近 160 名文学艺术研究工作者联名发表倡议书，表示“在全国工农大跃进的鼓舞下，为了迎接即将到来的文化高潮……必须在艺术理论战线上鼓起干劲，发挥理论研究工作在艺术实践中的指导作用，推动整个艺术运动的全面跃进，使艺术创造事业和理论研究工作更好地为工农兵服务，为社会主义服务”②。中国音协主席吕骥在发言中则号召音乐科学研究工作者要投入到当前反对修正主义的斗争中去，继续深入批判黄色音乐。③

1959 年八届八中全会公报和会议的一系列决议发表后，中国文学艺术界联合会于 8 月 29 日举行主席团扩大会议，百余名艺术家参加了会议，会议发出了“反

---

① 参见《人民音乐》1958 年 1 月号，第 2—3 页。

② 《艺术科学研究座谈会倡议书》，《音乐研究》1958 年第 2 期，第 2 页。

③ 吕骥：《音乐科学研究工作必须随着社会主义音乐艺术向前跃进》，《音乐研究》1958 年第 3 期，第 22—23 页。

右倾，鼓干劲，争取文艺更大丰收”的号召。

1960年7月22日至8月13日，全国文学艺术工作者第三次代表大会在北京召开，这是一次文艺为工农兵服务大跃进的全国总动员。毛泽东、刘少奇、宋庆龄、周恩来、朱德、邓小平等党和国家领导人接见了全体代表。陆定一代表中共中央和国务院向大会发表祝词，号召文学艺术家们要深入工农兵，坚持文艺为政治服务，为工农兵服务，反对帝国主义、修正主义和各种资产阶级思想。陆定一在祝词中强调：

> 文艺工作者要写工农兵，要为工农兵服务，没有工农兵生活的丰富经验是不可想象的。①

郭沫若作了题为《为争取我国社会主义文艺事业的更大跃进而奋斗》的开幕词和《高唱东风压倒西风的凯歌创造更多的革命英雄形象》的闭幕词。《文艺报》发表的社论总结指出：

> 为工农兵服务的方向是我们唯一的方向，此外再没有第二个方向。②

毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话是把是否与工农兵相结合作为文艺家的政治立场问题看待的，这一精神在大跃进时期成为文艺创作的唯一出发点和最终目的。1960年，吕骥在中国音协第二次会员代表大会上的报告中引述毛泽东上述文章时写道：

> 可见深入工农兵，和群众结合，实质上是标志着一个音乐工作者的思想与政治立场的问题。

---

① 《陆定一同志代表中共中央和国务院在全国文学艺术工作者第三次代表大会上的祝词》，《人民音乐》1960年7、8号合刊，第4页。

② 社论《刻苦努力，争取文艺工作的更大胜利！》，《文艺报》1960年第13期，第11页。

音乐工作者是否真心拥护毛泽东同志的文艺方向，首先就看他是否全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去。就看他是否认真地改造自己的思想，彻底实现和工农兵群众相结合。

音乐工作者深入工农兵，和群众结合，是我们建设社会主义音乐文化的根本道路。没有这种结合，根本就不可能创造真正社会主义的音乐艺术。[①]

吕骥代表音乐界所作的政治宣言并没有什么理论上的创新，但它明确地告诉每一位音乐家，为工农兵服务不仅是一种统摄整个音乐领域的指导方针和音乐思潮，更是一个与音乐家个人政治命运息息相关的问题。毛泽东在抗战时期说过的话在大跃进时期再度被高调强化，表明为工农兵服务的文艺纲领一直是几十年来必须遵循的铁律。

二、“写中心、唱中心”

所谓“写中心、唱中心”，是指音乐创作必须以宣传“总路线”、“大跃进”和“人民公社”这“三面红旗”为中心任务。这一时期各个文艺门类的创作活动都是紧紧围绕这一中心任务进行的，作为政治的附庸，文艺创作成为“中心任务”的根本反映。在人人都是歌手、人人都是诗人的豪情下，音乐界不甘落后，成为“写中心、唱中心”的排头兵。

新中国成立初期，马可曾经在一篇文章中指出：

在为谁服务的问题上，虽然今天没有人公开申言不为工农兵服务（因为这种公开的言论是说不出口的），但却在实际行动中表现着抗拒。比如在创作上，许多作曲家不愿写配合政治任务的群众歌曲……今天尚有很多音乐工作者（包括共产党员的音乐工作者在内），对小资产阶级的关心与兴趣比对工农兵更大

---

① 吕骥：《为工农兵服务的音乐艺术》，中国音乐家协会编《为工农兵服务的音乐艺术》，音乐出版社 1961 年版，第 16 页。

一些，尽管在口头上把工农兵叫得如何响亮，但在实际上做的另外一套。[①]

如果说在新中国成立之初，一些音乐家尚不能够很好地执行音乐为工农兵服务的政策而表现出一定的抵触情绪和行动的话，大跃进当中这种现象已经是荡然无存了，不管音乐家们在内心中是否真诚拥护音乐文化大跃进，但在音乐实践中，他们毫无例外地参与到了“写中心、唱中心”和“放卫星”、“全民歌咏”的运动中。

光未然大概是最早撰文呼吁音乐家们为跃进诗歌谱曲的诗人。他在文章中豪迈地将这一时期铺天盖地的群众歌谣创作譬喻为“新的国风”，是“六亿人民大跃进的风”，并以诗一样的语言描绘了这种全民创作的火热场面：

群众的劲头大极了。他们手痒得厉害，要干，要写；喉咙痒得厉害，要说，要唱。他们等不及了。他们自己动手用诗歌来表现他们创造世界的豪情。[②]
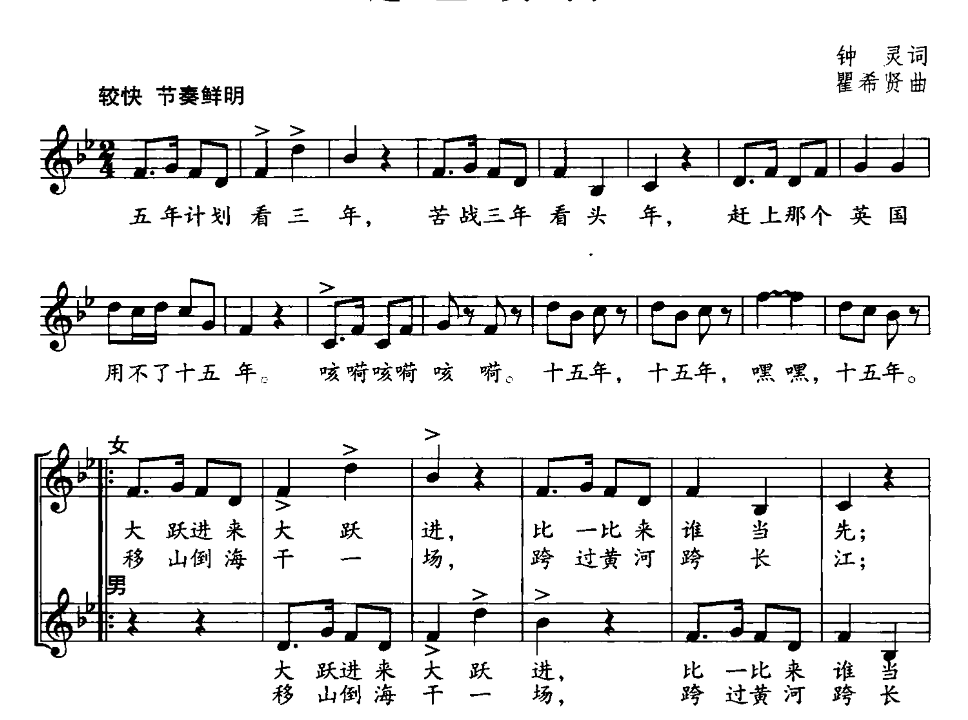
光未然被大跃进所点燃的诗人激情足以代表那个时代文学艺术家的创作心理，音乐家们很快就以自己的实际行动参与到大跃进音乐的创作当中。居其宏在评价这一时期的音乐创作时曾这样写道：

当广大音乐家怀着“反右”的余悸进入大跃进那轰轰烈烈的时代氛围中时，起先以惊愕目光面对眼前“一天等于二十年”的不可思议的变化，接着在工农兵群众所创造的难以置信的奇迹鼓舞下，在害怕落伍的心理的驱策下，在这两种精神状态的复杂而奇妙的组合变异中，由将信将疑、半信半疑再到深信不疑，最终全身心地投入到大跃进的洪流中，真诚地、由衷地歌唱大跃进的宏伟业绩。[③]
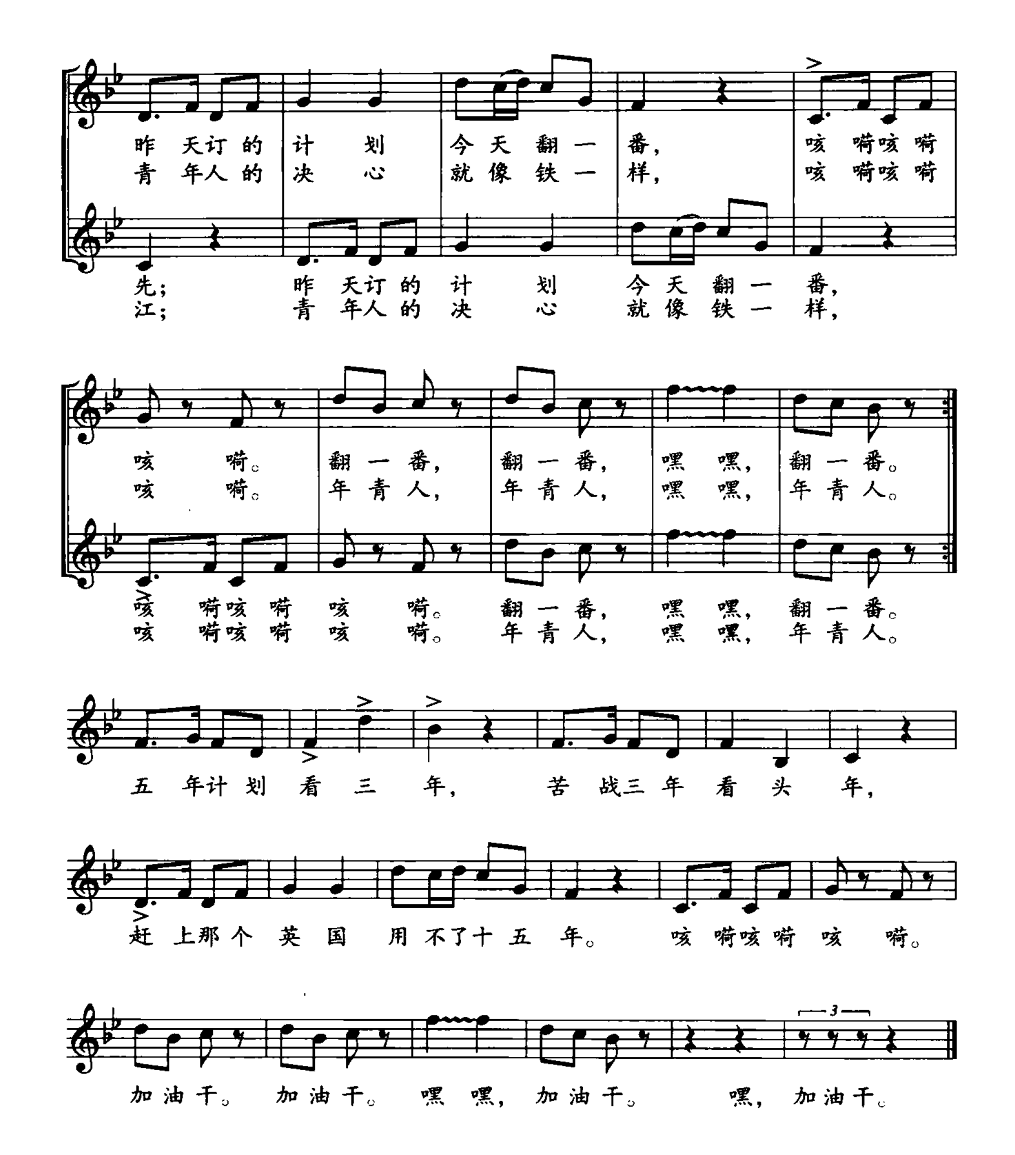
① 马可：《坚决贯彻音乐工作中的毛泽东路线》，《群众音乐》1952年第29期，第4页。
② 光未然：《向作曲家们建议——为大跃进的歌谣作曲》，《人民音乐》1958年4月号，第13页。
③ 居其宏：《新中国音乐史》，湖南美术出版社2002年版，第48页。

上述现象或许代表了当时多数音乐家的复杂心理。的确，这一时期的音乐家们还未来得及对音乐创作大跃进作出深入的思考，便被集体裹挟到“大跃进”的洪流中，以工农群众土炉炼钢的精神开始了跃进式的音乐创作。从瞿希贤的这首《赶上英国》[①] 不难看出当时作曲家们“跃进作品”的大致面貌。

赶 上 英 国



① 瞿希贤：《赶上英国》，《文汇报》1958年4月17日，第二版。



古人讲“惟乐不可以为伪”。然而，翻阅大跃进时期的大量音乐创作，我们却很难从中感受到音乐真情的流露。简单且雷同的音乐与夸张而神话般的歌词，构成了工农兵创作歌曲的普遍特征，即便是专业音乐家的创作也大多失去了本真的自我，音乐创作成为赶形势的政治运动和体现跃进成绩的数字符号，音乐为政治服务干脆简单化为音乐为政策服务。李焕之在一篇文章中对音乐大跃进进行过热烈的描述：

> 自1958年春季以来，音乐工作上也出现了大跃进形势，作曲家和音乐演出团体在执行为工农兵群众服务的方针上出现了崭新的风气，上山、下乡、深入工厂、矿山，走向街头广场，活跃在海防前线和边疆，把音乐文化带到各个劳动场所和战斗的岗位旁，紧紧地为生产、劳动、战斗服务，成为大跃进运动中的鼓手和号兵，把我们在战争年代里的那种艰苦朴素、活泼紧张的战斗作风与革命精神大加发扬。①

大跃进时期的音乐创作大都是“写中心、唱中心”的作品，歌曲创作首当其冲，器乐创作也基本如此。像刘诗昆、黄晓飞的《青年钢琴协奏曲》、刘敦南、孙以强的《跃进颂歌》、丁善德的《托卡塔——喜报》等器乐作品都是为表现“大跃进”的成就和人们的精神面貌而创作的。此外，革命历史题材也是这一时期音乐创作的一个重要方面，而且出现了一些值得一提的作品，比如向新中国成立十周年献礼的歌剧作品《洪湖赤卫队》等。除反映大跃进和表现革命历史题材的音乐作品外，这一时期还有极少数比较“边缘”的音乐创作，但正是这些尊重艺术规律、不“追风”“赶形势”的音乐作品成为这一时期音乐艺术的代表作，比如陈钢、何占豪的小提琴协奏曲《梁祝》，吴祖强、杜鸣心的舞剧音乐《鱼美人》等。

“多快好省地建设社会主义”是那一时期的流行口号，并被翻版运用到各行各业。对于复杂的属于精神活动的艺术创作而言，“多快好省”能否创作出高质量的艺术作品足以令人怀疑，但这种合乎艺术规律的怀疑在当时已被认为是一种和总路线不相符合的错误认识。《人民音乐》为此发表署名文章，认为在总路线的指引下，在十五年左右的时间内，中国的音乐艺术必将“成为世界上不容忽视的具有深刻的思想性和高度的艺术性的音乐艺术之一”，“多快好省”地进行音乐创作，就一定能够产生反映工农业大跃进与工农群众的“好”的作品。②

---

① 李焕之：《坚持为工农兵服务的方向，创造最新最美的音乐艺术》，《人民音乐》1960年9月号，第3页。

② 王之光：《多快好省地发展社会主义的音乐艺术》，《人民音乐》1958年6月号，第2页。

在人人都可以成为文学艺术家的大跃进中，“打破神话”，鼓励工农兵群众成长为作曲家，也成为“人有多大胆，地有多大产”的别一种写照。为鼓励集体创作和工农兵群众的音乐创作，1960 年，为纪念聂耳逝世 25 周年、冼星海逝世 15 周年，全国各歌曲刊物联合举办了全国业余歌曲创作比赛评奖活动，共评出《毛主席永远和我在一起》、《打靶归来》、《歌唱总路线》等赞美领袖和反映工农兵、大跃进生活的群众歌曲 85 首。大跃进中还涌现出了不少像史掌元①这样的农民作曲家。

不可否认的是，“大跃进”留给我们的比较有艺术价值的音乐作品，都是在作曲家尊重艺术规律的前提下创作出来的，但它们绝不是什么“多快好省”的结果。除了上述《梁祝》等尊重艺术规律的作品及《草原之夜》、《克拉玛依之歌》等极少数较有艺术性的歌曲外，绝大多数粗制滥造的群众歌曲已经像废钢渣一样被无情地丢进了历史的垃圾堆。那些幼稚、可笑、荒诞乃至匪夷所思的跃进歌曲以及充斥其中的“假、大、空”口号，使得这一时期的绝大多数音乐创作成为被历史嘲弄的对象。

三、 创作科研“放卫星”

在“写中心、唱中心”的推动下，与全国上下各行各业“放卫星”一样，音乐创作领域也纷纷“卫星上天”。《人民音乐》发表《音乐界也要放射“卫星”》、《抓紧领导，定叫“卫星”飞满天》等文章，② 号召音乐文化大跃进。不仅所有的音乐机构、音乐院校和专业团体都要制订出详细的“跃进计划”，即便一些著名的音乐家也纷纷在报刊上发表自己的跃进计划，表示力争完成多少首音乐作品或多少字的科研任务。以上海为例：

上海作曲家们为要使上海成为一座气象万千的歌咏城市，波澜壮阔地开展

① 史掌元（1921—2012），山西省昔阳县界都乡里安阳沟村农民，大跃进时期著名的农民音乐家，代表作有歌曲《唱得幸福满山坡》等。

② 见《人民音乐》1958 年 9 月号。

社会主义的群众歌吟活动，来迎接群众文艺运动的高潮，在上海音乐家协会的组织下，决定在今年完成1500首歌曲创作的任务；同时向上海的作家们挑战，热切希望上海的诗人们、作家们和他们亲密地合作，目前他们敲锣打鼓地派代表把挑战书送到上海作家协会门前……上海音乐学院作曲系师生看到了作曲家的倡议后，热烈地响应，他们提出保证在1958年内创作歌曲1734首。此外还有其他轻音乐作品和其他大型作品。①

上海交响乐团为向1959年国庆献礼，甚至提出决心“在十天内创作交响乐曲45首”②。平均每几小时诞生一部交响乐。这种豪情壮志在今天看来或许令人喷饭，但在当时却是司空见惯。

当然，如同全民大炼钢铁一样，全民音乐创作活动的最终结果是巨量“音乐废渣”的产生，音乐创作中所表现出的虚假的浪漫主义和廉价的跃进激情滑稽而悲哀地显示了艺术创作的异化与无奈。因此，音乐创作的现状也引发了少许大胆的批评。《音乐生活》1959年7月号上发表了《漫谈歌名》的一篇短文，指出当时歌曲创作中存在严重的“一般化”、“概念化”问题，对歌曲中千篇一律充斥着标语口号、政治术语的现象提出批评。③ 然而，在“左”的思潮盛行的情形下，这种富有建设性的善意批评却遭到了反批评。反批评者认为，词曲作者出于政治热情而创作出的作品，正是音乐艺术为政治服务的具体的、积极的体现，值得欢迎，即便存在歌名相同、概念化、一般化问题，也不应遭到非难。④ 反批评者的冬烘与“左倾”幼稚病当然不仅仅是其个人观点，同时也是主流话语的传声筒。1959年底，《人民音乐》高调发表社论，依然以虚夸的作风指出：在总路线的指引下，音乐文化建设取得了巨大的成绩，这些成绩的取得就在于“坚持了文艺为工农兵服务的方向，加强了音乐工作者与工农兵的联系”⑤。

---

① 《上海音乐界的豪迈决定——今年将创作歌曲3234首》，《人民音乐》1958年2月号，第2页。

② 本报讯《上海交响乐团创作〈东风交响乐〉》，《文汇报》1958年9月29日，第二版。

③ 承君：《漫谈歌名》，《音乐生活》1959年7月号，第29页。

④ 羽片：《歌名的“忌讳”》，《人民音乐》1960年4月号，第36页。

⑤ 社论《鼓足干劲，把我国的音乐事业推向新的高峰》，《人民音乐》1959年第10、11号合刊，第4页。

不仅音乐创作“卫星满天飞”，艰苦严肃的音乐科研工作也搭上大跃进这艘飞船准备创造“人有多大胆，地有多大产”的奇迹。在1958年3月15日文化部召开的第一次全国艺术科学研究座谈会上，文化部副部长刘芝明的总结发言指出，艺术科学研究也要紧跟大跃进的形势，以理论研究指导艺术实践，解决迫切问题。响应号召，中央音乐学院提出了拟定的音乐科研计划：

> 争取在三年至五年内，在民族和声、复调中国化、歌曲作法、歌剧作法、民族乐器改革、民族乐队编曲、民族管弦乐配器法、民间歌唱、古代声乐理论研究、音乐史、音乐美学、西洋乐器演奏民族化等项目成为全国科学研究点或研究中心之一。争取在本年内，全部教授及有条件的讲师（约占二分之一）都能人人参加科学研究工作，青年教师必须参加某一研究项目为助理，达到人人无例外地从事科学研究工作。①

为了使音乐科研体现出为工农兵服务的方向，音乐学系提出了一系列联系实际接近群众的科研与出版规划：

> 在出版方面编写通俗读物，内容大略分为音乐欣赏方法、乐曲分析、音乐故事等等，今年一共要写六十本左右。此外，还要根据聂耳、星海及一些外国音乐家的生平或歌剧本事写成连环图画的脚本，以小人书的形式出版，今年内预订写出九种……②

类似上述的跃进宣言见于各个艺术门类。重读历史，可以看出凌驾于一切的政治话语力量的强大以及社会个体融入集体无意识中的无奈。

---

① 廖辅叔：《打掉邪气，开展民族化、大众化的音乐科学研究工作》，《音乐研究》1958年第3期，第15页。

② 廖辅叔：《打掉邪气，开展民族化、大众化的音乐科学研究工作》，《音乐研究》1958年第3期，第16页。

四、 全民歌咏运动

与“写中心，唱中心”和“放卫星”相联系的是全国性的“社会主义歌唱运动”。从城市到乡村，“书记挂帅，党团员带头”，一场规模浩大的跃进歌咏运动以行政组织的形式在全国兴起。有人撰文认为，社会主义群众歌咏运动能治“八病”。针对一般群众而言，可以治疗四病：精神倦怠的“暮气病”、感觉迟钝的“脱离政治病”、高高在上的“官气病”和索然寡味的“环境枯燥病”；针对音乐工作者而言，社会主义群众歌咏运动可以根治“好歌荒”与“黄色病”、脱离群众的“脱骨病”、高深音乐的“根基太浅”病、解决专业音乐工作者的“人才荒”和“干部荒”。[①] 这种类似于“兴奋剂”似的药方其实是虚夸风的根本表现。这一时期的报刊上充斥着全民歌咏运动的夸张的热情报道，就连曾经尖锐批评音乐纯粹为政治服务的贺绿汀，在听过安徽巢县司集乡的社会主义歌咏运动后也撰文认为：

> 歌声不但抒发了劳动人民的感情，同时也更加鼓舞了劳动生产热情，使歌唱运动成为为政治为生产服务的有力工具。
>
> 必须向我们专业音乐工作者同志们大声疾呼，我们必须改变目前的现状，来一个大跃进，进一步彻底检查我们自身所存在的残余的资产阶级思想，从根本上改变我们在思想上所存在的一切不正确的立场观点与看问题的方法，真正投身到群众生产大跃进的火热的斗争生活中去。[②]

群众性的音乐运动实质上是一场政治运动，没有一个音乐家可以完全脱离这一政治运动，而这种政治性歌咏运动的主角当然是基层的工农群众。从下面两个颇具典型性、代表性的宣传报道可以窥见歌咏运动之一斑：

---

① 参见显谛：《社会主义群众歌咏运动能治八病》，《人民音乐》1958 年 4 月号，第 5—6 页。

② 贺绿汀：《现场会议给我们的启示》，《人民音乐》1958 年 9 月号，第 2 页。

> 最近江苏省委宣传部召开了一个农村群众文化工作座谈会，提出一个倡议，要求一百万以上的青年，在春节前后学会三支歌。这三支歌是《社会主义好》、《四十条好象红太阳》、《大家来除四害》。各市、县团委宣传部将组织青年响应这个倡议，并训练教唱骨干、运用寒假回乡学生力量、运用传授站及有线广播站来教唱。并要求利用一切可能，把歌吟组织建立与健全起来，把群众音乐活动搞起来。[①]
>
> 中共新宾县委宣传部、县文教局、县文化馆，为了配合3月20日县的“社会主义建设全面大跃进全民总动员誓师大会”的召开，要求在这个12万人的大会上（全县不过15万人），有五万人以上唱起歌子，因而决定了突击三天歌咏。办法是：组织三百名中学学生作教歌骨干，深入每个农业社的生产队去教歌，此外，还对全县600名农村教师也进行了总动员。要求他们都出来进行辅导。唱的歌子选了《全县人民跃进决心歌》（由省里到我县下乡工作的诗人、音乐家创作的）及《咱们山区有奔头》、《快马加鞭》（省音协推荐歌曲）。[②]

全民歌咏运动，部队自然也不例外。比如，1959年6—7月举行了全军性文艺汇演；1961年，遵照1960年林彪在军委扩大会议上所说“教一支好的歌子，实际上也是一堂重要的政治课，又是文化课”的指示，解放军总政治部规定全军官兵要在三四个月内学会唱好《国际歌》、《东方红》、《人民解放军进行曲》、《三大纪律八项注意》、《我是一个兵》、《社会主义好》等十一首歌曲。全军展开广泛的歌咏活动。[③] 连队中达到了“五前一路”有歌声的要求。[④]

当歌唱行为成为一种必须的政治运动，它所投射出的就不再是音乐的力量和审美的需求，而是使音乐和歌唱成为一种异己的力量、一种类似于宣传报道的舆论需

---

① 《“百万三歌”——江苏青年响应党的倡议》，《人民音乐》1958年2月号，第3页。

② 林玉廷：《新宾县突击三天，已做到遍地是歌声》，《人民音乐》1958年4月号，第8页。

③ 《解放军全体官兵执行林彪元帅指示掀起大唱革命歌曲的新高潮》，《人民音乐》1961年1月号，第12页。

④ “五前”指操课前、吃饭前、点名前、开会前、演出前；“一路”指列队行进路上。参见李伟《前进中的部队音乐工作》，《光明日报》1964年3月29日，第三版。

要。正是因为音乐艺术可以成为某种附庸，因此，在特定的历史条件下，政治学意义上的歌唱运动往往会一再显现。

五、 普及性的器乐创作

1955年4月号《人民音乐》在号召积极为全国第一届音乐周准备演出节目的一篇文章中曾写道：

> 因为我们的音乐艺术是为工农兵服务的，所以在作品的形式上应该以普及的、能为一般群众掌握的形式为主，这样才能深入群众、丰富群众的音乐生活……能为群众接受、理解的较大较复杂的形式也应该是属于群众的。[①]

对于器乐曲创作，上述原则在“大跃进”时期得到了普遍的推广。在音乐为工农兵服务的方针下，交响乐也开始作出“普及”工作，掀起了群众性的交响乐创作运动。中央乐团率先带头，“破除迷信”、“解放思想”，改编了广东音乐《赛龙锦》、《旱天雷》，河北民间音乐《小磨坊》、河北梆子《大登殿》等民间乐曲，创作了以京剧音乐为基础的交响诗《穆桂英挂帅》和以四川清音为基础的交响诗《一个女英雄》等交响乐新作。这些为工农兵服务而创作的交响乐作品受到广大群众的热烈欢迎。[②]

为了使工农兵能够欣赏交响乐，这一时期的交响乐创作在内容与形式方面都很难有大的突破，“反右”之前汪立三等人批评冼星海交响乐创作中的“贴标签”的手法在大跃进时期得到了比较突出的运用。比如，在王云阶的《抗日战争交响曲》中，为了明确体现党的领导，作者以歌曲《没有共产党就没有新中国》的音调作为主导主题，其他如《义勇军进行曲》、《欢庆抗日军胜利》、《松花江上》、《全面抗战》、《牺牲已到最后关头》、《到敌人后方去》等抗日救亡歌曲都在这部交响曲

① 《积极准备“音乐周”的演出节目》，《人民音乐》1955年4月号，第2页。

② 李凌、司徒华城：《交响乐民族化群众化的新成就》，《文汇报》1960年6月7日，第三版。

中作为特定主题使用。尽管如此，仍有评论者提出批评，认为“交响曲形式对于中国广大工农群众来说，在目前还有一定的距离，因而在应用这一形式时，必须注意如何去缩短它和广大工农群众的距离……作者没有更多地考虑我们文艺作品的接受者，还不够注意文艺作品给谁看的问题”①。

此外，为了让“阳春白雪”也能为工农群众服务，专业音乐工作者产生了不少应时的“发明”，比如为适合到农村演出用的重约200斤的轻型钢琴、② 增加共鸣箱的古琴，③ 等等。这些创意和发明从一个侧面表现了音乐家们真诚为工农兵服务的实际行动。

现实与历史的结果是，在“二为”方针乃至音乐为即时的政策服务方针统摄下的大量器乐创作，失去了音乐创作的心灵自由和艺术规律的遵循，因而在曾经的热闹非凡之后，多数作品的命运也就理所当然地停留在那个轰轰烈烈的年代，谈不上什么“接受史”的生成。

六、“两结合”的创作方法

1958年3月22日，毛泽东在成都召开的中共中央工作会议上，发表了他对新诗创作的一些看法，认为“内容应是现实主义和浪漫主义对立的统一。太现实了就不能写诗了”。5月，毛泽东在八大二次会议上又提出：“无产阶级文学艺术应采用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。”④ 毛泽东的这一观点后经郭沫若在是年第七期《文艺报》所发表的关于《蝶恋花》词答编者问的信以及周扬在6月1日《红旗》杂志创刊号发表的《新民歌开拓了诗歌的新道路》一文中，正式概括为“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合”的理论。随后，文艺界就这一创作方法召开座谈会、发表文章，展开了广泛的讨论。

---

① 谭冰若：《谈王云阶的〈抗日战争交响曲〉》，《音乐研究》1959年第4期，第47页。着重号为原文所有。

② 参见吴荣发：《让钢琴也轻装下乡》，《人民音乐》1958年7月号，第11页。

③ 参见《古琴大改革，音量增五倍》，《人民音乐》1958年7月号，第12页。

④ 第四次文代会筹备组起草组、文化部艺术研究院理论政策研究室编《六十年文艺大事记》（1919—1979），1979年印刷，第176页。

但是，在音乐创作中究竟如何运用“两结合”的方法以及哪些音乐作品具有这样的特征，这些问题在当时并没有得到清晰的认识和回答。吕骥认为，中国古代的一些优秀音乐遗产是现实主义和浪漫主义结合的早期范例，而近现代以来的革命音乐则是革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的最早尝试：

> 无论是聂耳、冼星海、张曙，无论是悲多汶、柴可夫斯基、莫索尔斯基、伯辽兹、舒曼、肖邦，他们的作品的最大的特征之一就是革命的热情闪射着耀眼的光芒。我简直以为，没有巨大的革命热情，没有崇高的革命理想，就没有可能产生深刻的革命的现实主义，也不可能有深刻的革命的浪漫主义，当然也就不可能产生两者相结合的音乐作品。[①]

吕骥不假思索地把革命的现实主义和革命的浪漫主义的帽子送给了上述中外音乐家，似乎这一创作方法有着深厚的历史传统，但上述音乐家的创作中如何体现了“两结合”的方法，却是一个没有得到论证的问题。其实，这一时期关于音乐创作如何贯彻这一创作方法的论述，大多停留在下面这种革命的推理和幻想中：

> 我们今天的生活本身，就富有神话般的革命的浪漫主义色彩，只要我们把革命的实践和远大的理想相结合；必胜的信念、活生生的现实同我们音乐上的形象塑造、乐观的幻想、大胆的创造相结合，在我们努力创作的过程中，我们经历的越多，懂得也会越多，我想这种创作方法也就会更好地掌握和体现出来。[②]

革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的理论，是适应“大跃进”形势而提出的，音乐界对这一创作方法的阐释和运用——正如有人在文章中所理解的那

---

① 吕骥：《我对革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的理解》，《文艺报》1959 年第 5 期，第 29 页。

② 常苏民：《试谈革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合》，《人民音乐》1958 年 12 月号，第 18 页。

样，其“重大意义在于‘革命的’这三个字”[①]，没有什么真正的理论上的贡献。从总体来看，除少数在艺术上较有价值的音乐作品被附会为“两结合”的成果外（比如冼星海的《太行山上》等），这一理论也没有对当时的文艺创作产生积极而普遍的推动作用，反而在空想共产主义思潮的裹挟下，进一步造成了文艺创作中一些不合乎艺术规律的、粗制滥造作品的产生。“革命”的含义被简单化，“现实主义”成为脱离客观现实的非现实主义，“浪漫主义”则大抵沦为异想天开的“童话”与“神话”。“革命的现实主义和革命的浪漫主义”，究其实质，不过是对现实主义和浪漫主义的革“命”。

七、 与工农业生产相结合的音乐教育

大跃进时期，中央提出了“教育革命”、“教育为无产阶级政治服务”和“知识分子工农化”的号召。1958 年 3 月 1 日，文化部副部长刘芝明在“艺术学校反浪费反保守、勤俭办学勤工俭学会议”的工作报告中指出：

> 现在全国都在大跃进的革命浪潮中，对艺术教育改革造成了有利条件，要把一切坏东西烧掉，不要坐失良机，要敢于跃进，敢于把革命推向新的高潮，使学校每天每时都处在革命的气氛中。[②]

1958 年 8 月 23 日，文化部就艺术教育改革和发展规划问题向中宣部、中央文教小组呈递“请示报告”。报告提出：要彻底进行文化艺术教育改革，将红旗插在教学业务上，将文化艺术教育与生产劳动相结合。[③] 1958 年 9 月，全国大、中、小学教职工和高小以上学生响应号召，投入到大炼钢铁运动中，音乐教学工作及音乐

---

① 汪毓和：《重大意义在于“革命的”这三个字》，《人民音乐》1958 年 12 月号，第 15 页。

② 转引自孙继南编著：《中国近现代（1840—2000）音乐教育史纪年》（增订版），山东教育出版社 2004 年版，第 200 页。

③ 参见孙继南编著：《中国近现代（1840—2000）音乐教育史纪年》（增订版），山东教育出版社 2004 年版，第 203 页。

技能练习基本停顿。据9月底全国二十个省、市统计，有21100所各级各类学校共建小铁炉、小炼钢炉86000座。[①]

下放到厂矿企业和农村参加生产劳动的音乐教育工作者，通过体力劳动和创作为工农群众服务的音乐作品来改造自我。以上海音乐学院为例，在“拔白旗”运动期间，学院党委提出了“七四一”制度，即每学年上课七个月，劳动、艺术实践四个月，放假一个月，掀起了一场教育与生产劳动相结合的“音乐教育大革命”[②]。实际上，新中国成立以来很长一个历史阶段，音乐工作者通过深入工农兵生活而进行的劳动思想改造一直没有中断过，按照陆定一在1964年的一次讲话中所说：

> 会劳动又会从事文艺活动的人是最好的文艺工作者。[③]

不难发现，这种将劳动和文艺活动分而论之的认识，分明是把作为复杂的脑力劳动和精神生产的文艺创作排除在了劳动活动之外。这种根深蒂固的错误认识，是造成知识分子长期要结合体力劳动进行自我改造的重要历史原因。

大跃进中的音乐教育还有一个前无古人、后无来者的创举，那就是农民艺术学院和农民音乐学院的建立。以河南省商丘县为例，该县十八个人民公社都成立了艺术学院，其中郭村乡新华人民公社青年红专艺术学院最具代表性。学院里的学员均是从公社里挑选的具有一定艺术才能的中、贫农成分的青年农民，学习时间为三年，学习内容为政治、文化、农业、艺术四门课程，分为戏剧、曲艺、音乐、歌舞、美术五个系。学院提出的目标是培育具有高度社会主义觉悟的艺术家和生产能手，成绩要求是文化方面达到初中程度，生产方面达到亩产三万斤，音乐系的学员须能识简谱和掌握两种以上乐器。[④]

第一个农民音乐学校诞生在河北省遵化县小马坊乡。在中央乐团下放干部的帮

---

① 参见孙继南编著：《中国近现代（1840—2000）音乐教育史纪年》（增订版），山东教育出版社2004年版，第205页。

② 仲道：《上海音乐学院大搞教学革命》，《人民音乐》1958年9月号，第31页。

③ 《会劳动又会从事文艺活动的人是最好的文艺工作者——陆定一副总理在全国少数民族群众业余艺术观摩演出会上讲话》，《人民音乐》1964年12月号，第2页。

④ 参见钟枚：《一所农民办的艺术学院》，《文艺报》1958年第22期，第39—40页。

助下，该音乐学校招收了一百名具有音乐才能的农业社员及其子女就读，教学方式“多快好省”，目标是力争一年半后培养出农民自己的音乐活动家、演唱家、演奏家和作曲家。与此相似的还有江西洪塘的农民音乐学院，等等。[①]

此外，城市当中也跃进式产生了一些业余艺术学校或艺术学院。1958 年，北京市的海淀区、朝阳区等就诞生了七所“红色艺术学校”（有的称艺术学院），学校设有音乐、话剧、戏曲、曲艺、美术、舞蹈、文学创作等各专业；音乐系又有指挥、作曲、乐理、声乐、西洋管弦乐、民族管弦乐、口琴、钢琴、手风琴等科。学校由各所在区党委、文化馆领导，学习期限三个月、半年、一年不等。这些学校在当时被视为是“一支强大的业余工农文艺大军”，工农群众的业余音乐创作被认为是“音乐艺术开始在工农群众中生根、壮大、发展了”[②]。

当然，那些在特定政治运动下产生的农民音乐学院、群众艺术学校，随着政治运动的结束也就无果而终了。在教育产业化和经济利益驱动下中国音乐教育又呈现出“大跃进”迹象的当下，回顾历史，“多快好省”地培养音乐人才和音乐家的“跃进式”教育，留给我们思考的不仅仅是一个荒诞不经的时代注脚。

八、 调整与纠偏

大跃进对社会经济建设和人民生活所带来的严重破坏和伤害很快显露出来。为此，1961 年 1 月，中共八届九中全会通过了周恩来、李富春等人提出的“调整、巩固、充实、提高”的八字方针，对工业生产进行调整。1962 年 1 月 11 日—2 月 7 日，中共中央在京召开了扩大的中央工作会议（“七千人大会”），会议目的在于动员全党执行调整方针，为战胜“大跃进”以来的经济困难而奋斗。与此同时，科学、教育、文化领域也开始进行调整。

1961 年 6 月 1—28 日，中共中央宣传部在北京新侨饭店召开全国文艺工作座谈

---

① 参见《第一个农民音乐学校诞生了》（《人民音乐》1958 年 7 月号，第 13、31 页）、《又一所农民音乐学院》（《人民音乐》1958 年 12 月号，第 37 页）等文。

② 本刊记者：《大闹文化革命，音乐艺术开始在工农中生根——首都大办群众艺术学校》，《人民音乐》1958 年 9 月号，第 35 页。

会，讨论《关于当前文学艺术工作的意见》（草案，即《文艺十条》初稿）。《文艺十条》经修改后于8月1日印发各地征求意见。1962年4月，由中宣部正式定稿为《文艺八条》。《文艺八条》的主要内容是：

一、进一步贯彻执行百花齐放、百家争鸣的方针；

二、努力提高创作质量；

三、批判地继承民族遗产和吸收外国文化；

四、正确地开展文艺批评；

五、保证创作时间，注意劳逸结合；

六、培养优秀人才，奖励优秀人才；

七、加强团结，继续改造；

八、改进领导方法和领导作风。

《文艺八条》中将贯彻“双百”方针作为首要任务提出，强调正确地开展文艺批评和改进领导作风问题，鼓励文艺创作和奖励优秀人才，指出要保证创作时间，注意劳逸结合，不再提“多快好省”的口号。这些富有针对性的意见的提出，对于纠正大跃进以来文艺工作中的“左”的错误，切实进行文艺工作的“调整、巩固、充实、提高”的规划，具有非常重要的现实意义。

除《文艺八条》的积极影响外，1961—1962年召开的几次文艺工作座谈会也对这一时期纠正“左”的思想产生了重要的作用，特别是周恩来在这些会议上的讲话，起到了积极的导向作用。[①] 周恩来指出，大跃进期间文艺创作的缺点主要在于执行总路线的具体工作中出现偏差，从而影响了文艺发展，文艺工作打破了旧的迷信却又出现了新的迷信；作家要发挥自己的创作个性，党委不能随便给作家戴“帽子”、画“框框”。对几年来文艺界存在的敢想而不敢说、不敢做的思想束缚问题，以及“套框子”、“抓辫子”、“挖根子”、“戴帽子”、“打棍子”的粗暴现象，周恩来提出要加以反思与批评，强调文艺部门要尊重艺术规律，切实作出“调整、

① 参见周恩来：《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》（1961年6月8日）、《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》（1962年2月17日）、《关于知识分子问题的报告》（1962年3月6日）等文献。

巩固、充实、提高”的规划，并特别指出：

> 文艺为工农兵服务……为劳动人民服务，为无产阶级专政制度下的人民大众服务，这只是文艺的政治标准。政治标准不等于一切，还有艺术标准，还有个如何服务的问题。服务是用文艺去服务，要通过文艺的形式，文艺的形式是多种多样的，不能框起来……无论是音乐语言，还是绘画语言，都要通过形象、典型来表现，没有了形象，文艺本身就不存在，本身都没有了，还谈什么为政治服务呢？标语口号不是文艺。[①]

“文艺八条”的制定以及周恩来等国家领导人在几次文艺座谈会上的指示精神，均表现出试图消除“大跃进”以来“左”的文艺政策的消极影响和扭转文艺领域不景气的努力，这些努力也切实对知识界、文艺界产生了重要影响，极大地调动了文艺工作者的积极性。《人民音乐》、《文艺报》以及一些重要报刊上陆续发表了一些如何发展交响乐、歌剧、抒情歌曲创作以及探讨音乐创作理论乃至音乐美学问题的文章，大跃进以来音乐界普遍存在的“放卫星”和“假、大、空”的音乐创作与批评作风随之消退，尊重音乐艺术规律的实践活动逐渐多了起来。政治狂热的冷却终于使文学艺术迎来了一个短暂的较为健康和宽松的社会环境。遗憾的是，好景不长，随着1963年和1964年毛泽东关于文化艺术的两个“批示”[②] 的出现，

---

① 周恩来：《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社1982年版，第45页。

② 1963年12月12日，毛泽东在中宣部文艺处编印的一份关于上海举行故事会活动材料上作了这样的批示：“各种文艺形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”1964年6月27日，就在全国京剧现代戏观摩大会演出期间，毛泽东在《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况报告》的草稿上，再次作出重要批示并于7月11日作为正式文件下发：“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”

文艺界进一步陷入“左”的高压之下，“前文革”的征兆已经开始先现。大跃进运动后的音乐历史已非本文所论对象，兹不赘述。

小 结

轰轰烈烈的“大跃进”已经过去了整整半个世纪，其间充斥童话与神话色彩而实质是假话精神之反映的音乐文化跃进运动早已成为过往烟云，革命的现实主义与革命的浪漫主义也大抵只留下了一个“革命”的口号和外壳，大浪淘沙后流传下来的音乐作品更多的是那些尊重艺术规律的优秀之作。违背经济规律的经济建设，只能导致社会经济的倒退，无视文艺规律的艺术创造，最终造成文艺创作的苍白与萎缩。大跃进时期“左”的政治思潮和庸俗社会学对音乐文化的消极影响，以及由此带来的政治运动方式的音乐行为，理应成为后人需要不断反思的历史教训。当然，回顾大跃进时期音乐文化的发展及其主要特点，并非旨在苛求历史或对历史加以简单的批判与否定，而是通过对这一时期音乐历史的审视及其经验教训的总结，为现当代中国音乐史学书写不可忽略的历史备忘，为中国音乐文化的未来发展提供不可抹去的历史记忆。

行文至此，笔者想到1979年10月30日邓小平《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》中的一段话：

> 党对文艺工作的领导，不是发号施令，不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务……在文艺创作、文艺批评领域的行政命令必须废止……写什么和怎样写，只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步求得解决。在这方面，不要横加干涉。[①]

邓小平是针对“文革”时期的文化专制主义而作出的上述批评，这一批评对

---

① 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社1982年版，第187—188页。

于大跃进时期的音乐历史而言同样适用。实践检验真理。务实发展的当代中国早已告别了靠革命激情燃烧岁月的时代，改革开放以来的历史证明，只有社会政治的开明发展和人的创造力的不断解放，才能确保文学艺术的多元化繁荣发展和“满足人民群众日益增长的精神需求”，音乐艺术才会真正走向“惟乐不可以为伪”的理想与自由。

（本文原载《音乐研究》2012 年第 3 期）

“文革”音乐的“样板”
——革命样板戏的前因后果及其本质特征

“文革”时期以现代京剧艺术为代表的“革命样板戏”，曾被称为是中国戏曲史和音乐史上的一个奇特现象。20 世纪 90 年代以来，一些革命样板戏中的经典唱段重新登上了戏曲和音乐艺术的舞台，在剥离“极左”政治的外衣后，革命样板戏因其所特有的艺术价值赢得了历史的考验。与此同时，一些有关样板戏研究的学术成果也相继问世，比较重要的有汪人元《京剧“样板戏”音乐论纲》、戴嘉枋《样板戏的风风雨雨》等论著。进入新世纪以来，随着不同政治思潮、史学思潮的兴起以及样板戏研究的不断深入，对革命样板戏的历史评价也出现了各种各样不同的声音，有论者甚至将其提升到“复兴民族文化”的高度。“革命样板戏”究竟具有怎样的本质特征？如何认识其理论来源与思想实质？如今看来，这些有关革命样板戏的基本理论和史学问题，并没有像演唱与欣赏样板戏经典唱段那样得到人们的普遍关注和重视。革命样板戏这个奇特的文化艺术现象并非是“文革”爆发后的“横空出世”，其中的一些艺术观念和指导思想可以远溯到延安文艺整风运动后的旧戏革命；它的历史影响也并不仅仅停留在“文革”时期，其艺术成就与历史教训至今仍值得人们深思。本文对革命样板戏之前因后果及其本质特征的考察与研究，希望能在有限的篇幅内对上述问题作出较为概括而深入的思考与论述。

一、 延安文艺整风后的旧戏改革

抗战爆发后，如何使一切文学艺术形式更好地为抗战、为政治和工农兵服务，是共产党领导的文艺运动中一直在思考和解决的重要问题。这个问题于1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中得到了明确的解答。毛泽东在这篇讲话中指出，当前文学艺术创作的首要任务是为抗战服务，为政治服务，为工农兵服务；一切文化和文学艺术都是有阶级性的，生活是文艺创作的唯一源泉，要站在无产阶级和工农兵的立场上进行文艺创作；文艺批评的标准是政治标准第一、艺术标准第二。在论及“我们的文艺是为什么人的”这一问题时，毛泽东指出：

> 为着剥削者压迫者的文艺是有的。文艺是为地主阶级的，这是封建主义的文艺。中国封建时代统治阶级的文学艺术，就是这种东西。直到今天，这种文艺在中国还有颇大的势力。①

这种“还有颇大的势力”的封建主义的文学艺术，自然是为无产阶级领导的人民大众反帝反封建的新的革命文艺所不相容的。但是，新文化、新文艺的创造，也可以建立在对旧的文化艺术的改造之上。毛泽东指出：

> 对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成了革命的为人民的东西了。②

利用和改造旧的艺术形式，使之变成为无产阶级服务的革命文艺，毛泽东的上述思想成为此后戏曲改革的重要理论来源。1951年毛泽东为中国戏曲研究院所作

---

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1966年版，第811—812页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1966年版，第812页。

“百花齐放，推陈出新”的题词，其“推陈出新”的精神内涵即是他在延安文艺座谈会上讲话精神的概括。同时我们也不难发现，早在延安时期，毛泽东就已对传统艺术中的题材内容与表现形式表示出不满。1944 年初，在延安观看了平剧新编历史剧《逼上梁山》后，毛泽东在给作者的信中写道：

> 历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，……你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，……希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去！[①]

“平剧”即京剧。毛泽东的这封信对平剧创新给予了充分的肯定。此外，艾思奇也在《解放日报》发表评论文章，指出《逼上梁山》“是平剧改革中大有成绩的一部作品”[②]。这部作品的革新之处，在于对模式化、程式化的京剧形式进行了大胆的改造，比如群众场面的增加；脸谱的改变——把被压迫的群众小花脸改为眉清目秀的英俊后生，将统治者改为丑角，等等。当然，更为重要的是在内容上的改动，使原本带有封建思想的戏剧内容改为表现阶级压迫和群众斗争的新作品。毛泽东对这部作品所作出的极高评价，无疑对此后的旧戏改革起到了积极的推动作用，当时的戏曲工作者读了毛泽东的信后表示：“这是对于我们最大的鼓舞和鞭策，增加了我们把戏搞好的决心。”[③]

1947 年底，毛泽东在延安对晋绥平剧院演出队的一次讲话中再次指出：

> 旧的艺术是有缺点的，尤其是它的内容，我看是颠倒是非、混淆黑白。历史本来不是帝王将相创造的，而是劳动人民创造的，可是在旧戏中，比如孔明

---

① 毛泽东：《致杨绍萱、齐燕铭》，中共中央文献研究室编《毛泽东文艺论集》，中央文献出版社 2002 年版，第 278 页。

② 艾克恩编纂：《延安文艺运动纪盛》，文化艺术出版社 1987 年版，第 481 页。

③ 艾克恩编纂：《延安文艺运动纪盛》，文化艺术出版社 1987 年版，第 482 页。

一出场就神气十足压倒一切，似乎世界就是他们的，劳动人民不过是跑龙套的。……平剧的形式目前我们不忙改，只挑出若干需要修改的戏，首先从内容着手改造。……希望你们大胆地进行艺术创造，将来夺取大城市后还要改造更多的旧戏。①

毛泽东在这次讲话中对旧戏的批判，比他在 1944 年由《逼上梁山》所引发的批评更为严厉，与新中国成立后他关于文学艺术创作的若干次公开批评和批示精神非常一致。因此，回顾延安文艺整风后以毛泽东为代表的旧戏改革思想和当时的戏剧创作可以看出，“文革”中革命现代京剧创作的基本指导思想和理论来源，在延安时期已初露端倪。至于样板戏中的“样板”模式，则是“文革”中的创造发明了。

二、“前文革”时期的旧戏批判与现代戏创作

“夺取大城市”的十余年后，毛泽东对旧戏问题念念不忘且愈发不满。这种不满在八届十中全会后日渐凸显出来。1962 年 9 月召开的八届十中全会上，康生给毛泽东递条子说，“利用小说进行反党，是一大发明”，指出李建彤创作的小说《刘志丹》是在为高岗翻案。② 毛泽东借题发挥说：“利用小说进行反党活动，是一大发明。凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要先做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。”并强调指出：

千万不要忘记阶级斗争。③

八届十中全会后，从 1963 到 1964 年，中共中央开始在全国城乡发动社会主义

① 毛泽东：《改造旧艺术　创造新艺术》，中共中央文献研究室编《毛泽东文艺论集》，中央文献出版社 2002 年版，第 126 页。

② 参见薄一波：《若干重大决策与事件的回顾》下卷，中共中央党校出版社 1993 年版，第 1096 页。

③ 《新中国成立以来毛泽东文稿》第 10 册，中央文献出版社 1996 年版，第 194 页。

教育运动，在城乡广泛开展“四清”和“五反”[①] 运动，将其上升为大规模的阶级斗争，并把运动的重点上升为“整顿党内那些走资本主义道路的当权派”[②]。文艺领域随之变得风声鹤唳、肃杀紧张起来。

八届十中全会结束后，江青也开始附会毛泽东的文化批示，指责京剧《谢瑶环》、新编昆剧《李慧娘》等为“鬼戏”，并在1963年组织文章批判《李慧娘》及其肯定者。1963年1月，上海市委第一书记柯庆施在华东现代戏观摩演出期间与上海部分文艺工作者座谈时提出了“大写十三年”的口号，要求文艺家应把新中国成立后十三年的社会主义革命和社会主义建设以及工农兵的斗争生活作为创作的主要题材和表现对象，无形中排斥“十三年”之外的任何题材内容。这种局限于特定时间、特定题材的典型“题材决定论”，得到了中央的认可。1963年4月，中央宣传部文艺工作会议和中国文联第三届全国委员会第二次扩大会议在北京召开，周恩来作了题为《要做一个革命的文艺工作者》的讲话，周扬作了《加强文艺战线，反对修正主义》的报告，《文艺报》1963年第6期发表了《积极参加国内外阶级斗争，做一个彻底革命的文艺战士》的社论。1963年9月27日，毛泽东在中央工作会议的讲话中明确提出：反对修正主义要包括意识形态方面，对文学艺术都要抓一下；11月，毛泽东在对《戏剧报》的批示中又对文化部的工作提出了尖锐的批评：

> 一个时期《戏剧报》尽宣传牛鬼蛇神。文化部不管文化，封建的、帝王将相的、才子佳人的东西很多，文化部不管。要好好检查一下，认真改正，如不改变，就改名“帝王将相部”、“才子佳人部”，或者“外国死人部”。[③]

上述讲话和社论中都一再强调了文艺工作为工农兵服务和阶级斗争的思想意识，特别是毛泽东对《戏剧报》和文化部的批评已经表现出对文化工作的极大不

---

① 在农村开展的“四清”运动即“清理账目”、“清理仓库”、“清理财务”、“清理工分”；在城市开展的“五反”运动即“反对贪污盗窃”、“反对投机倒把”、“反对铺张浪费”、“反对分散主义”、“反对官僚主义”。当时不少音乐家被指令参加上述运动，以作为个人思想改造内容的一部分。

② 这句话后来成为不久爆发的“文革”中的主要口号之一。

③ 转引自薄一波：《若干重大决策与事件的回顾》下卷，中共中央党校出版社1993年版，第1226页。

满。然而，对此后文艺发展产生最重要、最直接影响的，则是毛泽东在 1963 年和 1964 年的两个“批示”。

1963 年 12 月 12 日，毛泽东在中宣部文艺处编印的一份关于上海举行故事会活动材料上作了这样的批示：

> 各种文艺形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是“死人”统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。①

批示中特别指出戏剧领域问题最为严重。领袖的不满和严厉批评对于文艺界而言是一种极大的不安。此后，有关“舞台上被坏戏所占据”的论调便日趋高涨。在这样的背景下，1964 年 5—7 月，全国京剧现代戏观摩演出大会在京隆重举行，十九个省、市、自治区的二十八个剧团参加了汇演，共演出《智取威虎山》、《芦荡火种》、《杜鹃山》、《奇袭白虎团》、《红色娘子军》、《朝阳沟》、《李双双》等三十七个剧目。周恩来亲自领导这次大会，毛泽东观看了《智取威虎山》等戏，并接见了全体演出人员。这些现代戏都是以工农兵的革命斗争生活和中国共产党的革命历史为主要内容，在音乐创作和表演方面均作出了大胆的改革。《红旗》等党的喉舌媒体均对此次观摩演出大会给予了充分的肯定，指出这是京剧改革的一个革命，是文艺为工农兵服务方针在京剧领域里的贯彻和落实。

1964 年 6 月 27 日，就在全国京剧现代戏观摩大会演出期间，毛泽东在《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况报告》的草稿上，再次作出重要批示并

---

① 第四次文代会筹备组起草组、文化部文学艺术研究院理论政策研究室编：《六十年文艺大事记》（1919—1979），1979 年打印本，第 207 页。

于7月11日作为正式文件下发：

> 这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。[①]

不难看出，这两个批示中的基本精神与二十年前毛泽东看过《逼上梁山》后的讲话是非常一致的。相距半年的两个批示错误地夸大了文艺界的形势，再次导致以政治斗争和群众运动的方式解决文艺问题。历史表明，两个“批示”成为毛泽东发动文化大革命的“远因和近因之一”[②]。批示精神传达后，文艺界迅速掀起整风运动和学习毛泽东著作及其文艺思想的热潮。《红旗》杂志1964年第12期发表社论《文化战线上的一场大革命》，提出要开展一场“兴无灭资”的文化战线上的革命。

江青亲自插手干预了这次京剧现代戏观摩演出，在同京剧会演人员的座谈会上，她沿袭毛泽东的观点发表讲话，认为全国两千八百多个戏曲剧团的戏曲舞台上，“都是帝王将相，才子佳人，还有牛鬼蛇神”；其余九十多个话剧团，“也不一定都是表现工农兵的，也是‘一大、二洋、三古’，可以说话剧舞台也被中外古人占据了”；“如今舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套”[③]。江青对文艺工作者提出严厉的批评：

> 吃着农民种的粮食，穿着工人织造的衣服，住着工人盖的房子，人民解放军为我们警卫着国防前线，但是却不去表现他们，试问，艺术家站在什么阶级

① 第四次文代会筹备组起草组、文化部文学艺术研究院理论政策研究室编：《六十年文艺大事记》（1919—1979），1979年打印本，第212页。

② 胡乔木：《当前思想战线的若干问题》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社1982年版，第325页。

③ 江青：《谈京剧革命——一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话》，《红旗》1967年第6期，第25页。

立场，你们常说的艺术家的“良心”何在?[1]

江青的讲话后被整理成《谈京剧革命》一文发表，并在“文革”中被她的御用班子吹捧为“充满着马克思主义的反潮流精神，是一篇向修正主义文艺路线宣战的檄文”[2]。总之，尽管戏曲改革和现代戏创作取得了值得肯定的成绩，但这并没有让毛泽东、江青等关心文化领域意识形态问题的高层人物觉得满意，江青的讲话进一步搞得戏曲、音乐界人心惶惶。在这种政治形势下，文艺创作早已不是一个艺术问题，而是一个鲜明的政治问题；艺术趣味也不是一个审美问题，而是一个阶级立场问题。

因此，这一时期文艺界乃至中共高层领导论及文化艺术时无不是毛泽东个人文艺观念的翻版和传声。京剧现代戏观摩大会结束后，《红旗》杂志发表社论指出，京剧改革是文化战线上的一个大革命，是文艺领域里向“封资修”思想做斗争的重要的社会革命，广大文艺工作者必须坚决执行毛泽东文艺方针，深入到工农兵群众和阶级斗争生活中，使包括京剧在内的文学艺术成为兴无灭资的重要武器。[3]《人民日报》同时发表《把文艺战线的社会主义革命进行到底》的社论；音乐界也表示京剧现代戏创作“是中国戏曲史上划时代的大事，‘帝王将相、才子佳人’让位，工农兵登上舞台”[4]。

应该说，从1942年延安文艺整风到“文革”爆发的二十余年间，毛泽东对文艺工作始终是心存不满的。这从1965年6月11日毛泽东在与华东局委员们的一次谈话中可以更为清晰地看到。毛泽东说：

唱京戏，文艺工作，在20多年前我放过空炮，这只能怪我，谁叫你放了空炮，不实际抓呢。结果文艺为资产阶级服务，帝王将相在台上乱跑，劳动人

① 江青：《谈京剧革命——一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话》，《红旗》1967年第6期，第25页。

② 初澜：《京剧革命十年》，《红旗》1974年第7期，第69页。

③ 社论《文化战线上的一个大革命》，《红旗》1964年第12期，第1—4页。

④ 赵沨：《戏曲史上划时代的大事》，《人民音乐》1964年7月号，第4页。

民在台上只能打旗子跑龙套。现在可要改一改，让劳动人民在台上跑，让劳动人民当主角。①

毛泽东所说"20年前放空炮"的事情，应当是指前述1944年他在延安看过平剧《逼上梁山》后与作者所写的信中关于旧剧革命的观点。可见，长期以来，毛泽东对文艺工作一直是表示失望的。"前文革"时期和"文革"中的京剧革命，不能不说其根本思想还是来源于毛泽东，他才是京剧革命的最大推动者，江青不过是借力于毛泽东，从而将自己塑造成了无产阶级文化大革命的旗手和京剧革命的第一功臣。毛泽东文艺思想和江青1964年《谈京剧革命》一文，从此成为革命样板戏创作的指导思想和行动的圭臬。

三、 革命样板戏的推出

京剧现代戏观摩大会后，"样板"一词就已出现在一些吹捧性的文章中。1967年5月1日，京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》和"交响音乐"《沙家浜》、芭蕾舞剧《红色娘子军》与《白毛女》等八部作品在北京举行会演。《红旗》杂志随后发表重要社论，在这篇社论中，"样板戏"一词开始正式在官方话语中使用：

京剧革命已经出现了一批丰盛的果实。《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等京剧样板戏的出现，就是最可宝贵的收获。它们不仅是京剧的优秀样板，而且是无产阶级的优秀样板，也是无产阶级文化大革命各个阵地上的"斗批改"的优秀样板。②

从1964年到1974年的十年间，诞生了数十部具有较大社会影响的京剧现代

① 转引自薄一波：《若干重大决策与事件的回顾》下卷，中共中央党校出版社1993年版，第1227页。
② 社论《欢呼京剧革命的伟大胜利》，《红旗》1967年第6期，第29页。

戏，而上述参加会演的五部现代京剧和一部“交响乐”（实为清唱剧）《沙家浜》、两部芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》首先被奉为“样板戏”。自此，以这八部“样板”为代表的戏曲、音乐作品，一度成为文艺生活的主要内容。1964—1974 年的十年，被江青的写作班子和“文革”音乐评论家们赞美为“京剧革命十年，是战斗的十年，胜利的十年，是值得在无产阶级文艺史上大书特书的十年”①；江青则被吹捧为京剧革命与文化革命的“英勇的旗手”② 和“文化战线上最勇敢的战士”。③ 江青本人甚至认为“无产阶级自从巴黎公社以来，都没有解决自己的文艺方向问题，自从六四年我们搞了革命样板戏，这个问题才解决了”④。总之，革命样板戏被誉为中国历史乃至世纪史上“划时代”的文艺革命：

> 工农兵英雄人物扬眉吐气地登上了文艺舞台，把千百年来由老爷太太少爷小姐们统治着舞台的历史的颠倒，重新颠倒了过来。这一变革，不仅推动了文艺革命运动的蓬勃发展，而且对上层建筑各个领域的革命起了巨大的鼓舞和推动作用。⑤

“文革”中跟风、表态式的样板戏评论已不值得作出深刻的学理分析，站在历史的远处，我们可以对那些所谓“划时代”的样板艺术作出冷静的审视和思考。以现代京剧为代表的革命样板戏究竟具有哪些“样板”性的特点？这些样板模式为这一时期的戏曲和音乐创作带来了怎样的影响？

---

① 初澜：《京剧革命十年》，《红旗》1974 年第 7 期，第 73 页。

② 《陈伯达赞江青同志》，郑州大学中文系六八级一班、郑大联委中文系长缨兵团 1968 年编印《江青同志论文化艺术》，第 17 页。

③ 戚本禹：《毛主席〈在延安文艺座谈会上的讲话〉是无产阶级文化大军的建军纲领》，《红旗》1967 年第 8 期，第 35 页。

④ 文化部批判组：《还历史以本来面目——揭露江青掠夺革命样板戏成果的罪行》，《光明日报》1977 年 2 月 8 日，第二版。

⑤ 初澜：《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》，《红旗》1974 年第 1 期，第 59—64 页。

四、 革命样板戏的本质特征

传统京剧艺术形式大变脸地成为“革命”的“样板戏”，其本质特征主要体现为以下几个方面。

（一）无产阶级革命与工农兵英雄人物的颂歌

在打倒一切牛鬼蛇神、横扫一切“封、资、修”文化的“革命”中，除了反映与表现毛泽东和中国共产党领导的无产阶级革命以及其中涌现出的英雄人物之外，再无其他值得书写的题材内容。歌颂无产阶级革命和工农兵英雄人物，是“文革”时期所有文学艺术的根本主题，音乐艺术也是如此，所谓“音乐作品的题材和主题，和其他艺术作品一样，从来就是一个重大的政治问题，即一个阶级对另一个阶级在意识形态领域实行专政的问题”①。

革命样板戏正是这一题材决定论的最鲜明的体现者。比如，《智取威虎山》讲述了以人民解放军某部团参谋长少剑波和侦察排长杨子荣为中心的革命英雄，通过机智勇敢的斗争，一举清剿了躲在深山中的以座山雕为首的匪帮的英雄事迹；《沙家浜》表现的是以中共地下党员阿庆嫂和新四军某部连指导员郭建光为中心的英雄人物，以“地下斗争”和武装斗争相结合的革命历史故事；《红灯记》则讲述了原本不同姓的一家三代人李奶奶、李玉和、李铁梅为了将密电码送给游击队而与日本侵略者斗智斗勇，最终李奶奶和李玉和献出宝贵的生命，铁梅继承革命遗志顺利送出密电码的革命事迹，表现了浓浓亲情中的阶级感情和革命意志。样板戏虽然在剧情或表现形式（京剧、芭蕾舞剧、清唱剧）上并不相同，但在题材内容和思想主题上却都是非常一致的。据说江青经常说“搞戏就是搞政治”，因此，革命样板戏创作的根本问题乃是无产阶级革命的政治问题：

---

① 红缨：《人民战争的壮丽赞歌——赞革命交响音乐〈沙家浜〉》，《人民日报》1970年1月8日，第三版。

在舞台是以谁为中心，就是在现实生活中以谁为榜样的问题，就是在政治上承认不承认无产阶级革命力量在整个社会主义时代占据主导地位的问题。[①]

政治问题的首要问题便是坚定的无产阶级立场，因此，对无产阶级革命和工农兵英雄人物的讴歌，自然是样板戏创作中首先要遵循的一点，也是样板戏创作中“题材决定论”表现最突出的一个方面。至于将舞台角色与现实人物画等号和“脸谱化”的做法，则是当时的普遍现象，其中所暴露出的“形而上学”问题，成为思想认识和艺术思维的一种常态。

（二）“两结合”的创作方法

江青的御用写作班子将革命样板戏总结为“用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，成功地塑造了一系列无产阶级英雄典型，再现了在中国共产党和毛主席领导下的人民革命运动”[②]。革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法，曾经在“大跃进”时期被奉为文艺创作的主要方法。1958 年 3 月 22 日，毛泽东在成都召开的中共中央工作会议上，发表了他对新诗创作的一些看法，认为“内容应是现实主义和浪漫主义对立的统一。太现实了就不能写诗了”。5 月，毛泽东在八大二次会议上又提出：“无产阶级文学艺术应采用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法。”[③] 毛泽东的这一观点后经郭沫若在是年第七期《文艺报》所发表的关于《蝶恋花》词答编者问的信，以及周扬在 6 月 1 日《红旗》杂志创刊号发表的《新民歌开拓了诗歌的新道路》一文中，正式概括为“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合”的理论。“两结合”的创作原则在“文革”时期经江青的指示，再次成为现代京剧乃至所有艺术创作的根本方法，并明确要求要与“资产阶级”的现实主义和浪漫主义划清界限：

---

① 丁学雷：《“龙江风格”万古长青——评革命现代京剧〈龙江颂〉》，《红旗》1972 年第 1 期，第 50 页。

② 初澜：《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》，《红旗》1974 年第 1 期，第 62 页。

③ 第四次文代会筹备组起草组、文化部艺术研究院理论政策研究室编：《六十年文艺大事记》（1919—1979），1979 年打印本，第 176 页。

> 在创作方法上，要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法；不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。①

因此，"文革"时期各大戏曲、音乐院团的戏剧、音乐创作，无不认为是"两结合"创作方法的结晶，表示"表现我们时代的重大主题，必须坚持和正确运用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，全力塑造无产阶级英雄形象"②。"两结合"手法的主要表现，是对革命历史的现实演绎和革命豪情的大力抒发与夸张，以及对共产主义理想的憧憬和赞美，这在"文革"时期的现代戏创作中得到了淋漓尽致的发挥。比如，《龙江颂》里江水英"端起龙江化春雨"的唱段中，为了表现抗旱的坚强意志和人定胜天的决心，江水英以极快的"快板"唱出了充满浪漫豪情的四句唱词："喝令九龙东流水，快向后山展翅飞。端起龙江化春雨，洒遍灾区解旱围。"这样的唱词与富于对比的唱腔和乐队伴奏的渲染，令人不难感受到其中"两结合"方法的苦心运用。"两结合"方法在革命样板戏创作中的实践，亦可视为是对毛泽东"革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一"的文艺思想的贯彻与落实。

与革命样板戏题材内容、创作方法相关的另一个主要特征是"三突出"的创作原则。

（三）"三突出"的创作原则

"文革"中炙手可热、红极一时的样板戏专家、音乐家、文化部部长于会泳，在1968年的《让文艺界永远成为毛泽东思想的阵地》③一文中发明了"三突出"这个新名词，并将其归功于江青革命文艺思想的正确领导，因而深得江青的欣赏和

---

① 《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》，郑州大学中文系六八级一班、郑大联委中文系长缨兵团1968年编印《江青同志论文化艺术》，第28页。

② 上海京剧团《海港》剧组：《反映社会主义时代工人阶级的战斗生活——革命现代京剧〈海港〉的创作体会》，《红旗》1972年第5期，第54页。

③ 见《文汇报》1968年5月23日，第四版。

青睐。

所谓“三突出”，即“在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要人物”①。这一理论来源与江青所说的“我们搞革命现代戏，主要是歌颂正面人物”② 的讲话是有联系的。为了体现“三突出”原则，样板戏有一套具体的实施方法。其中最主要的是“水落石出”法和“水涨船高”法。所谓“水落石出”，就是“在其他英雄人物、正面人物或反面人物夺戏的情况下，不得不压低或砍掉这些人物的戏，以突出主要英雄人物”；所谓“水涨船高”，则是指“强化、激化矛盾冲突，以加强其他人物的戏来烘托主要英雄人物”③。

样板戏中的主要人物都是“高、大、全”的英雄形象，为突出他们而规定的“三突出”原则带有鲜明的公式化特点，比如将突出英雄人物绝对化，不允许反面人物有较多的唱段，只能丑化而不能有艺术魅力，只突出阶级情，绝不表现爱情甚至骨肉情等，都使人物的音乐形象“普遍带有脸谱化的痕迹”④。形而上学思维的作祟，使得人们机械地将戏中的主、配角和正、反面人物与现实生活中人的社会角色联系乃至等同起来，演出结束后甚至不允许“反面人物”上台谢幕。比如《红灯记》中鸠山的扮演者袁世海的表演极为出色，因深受观众欢迎而不得已上台谢幕时，便被要求缩在舞台的角落，打上一束蓝光，还要扮出脑袋耷拉着的形象。⑤

尽管江青曾有“要程式，不要程式化”⑥ 的指示，但“三突出”毋庸置疑地陷入到新的程式化乃至模式化当中。不过，就当时而言，“‘三个突出’作为文艺创作的一般性的方法理论既无懈可击，又在具体的阐释理解上因其高度的抽象性，随时可以根据政治斗争的需要填入不同的内容。因此，这一‘三突出’随着‘样板

---

① 北京大学、清华大学写作组：《反映新的人物新的世界的革命新文艺——谈革命样板戏的历史意义和战斗作用》，《人民日报》1974 年 7 月 16 日，第二版。

② 江青：《谈京剧革命》，郑州大学中文系六八级一班、郑大联委中文系长缨兵团 1968 年编印《江青同志论文化艺术》，第 83 页。

③ 北京京剧团《杜鹃山》剧组：《疾风知劲草烈火见真金——塑造无产阶级英雄典型柯湘的体会》，《人民日报》1974 年 8 月 20 日，第二版。

④ 汪人元：《京剧“样板戏”音乐论纲》，人民音乐出版社 1999 年版，第 46 页。

⑤ 参见汪人元：《京剧“样板戏”音乐论纲》，人民音乐出版社 1999 年版，第 209—210 页。

⑥ 上海京剧团《智取威虎山》剧组：《源于生活 高于生活——关于用舞蹈塑造无产阶级英雄形象的一些体会》，《红旗》1969 年第 12 期，第 55 页。

戏’成为中国革命文艺的经典理论，也为江青的阴谋文艺提供了指导规范的理论依据”①。

（四）音乐表现形式的突破

戏曲是一门综合性的舞台艺术，音乐是不可或缺的重要构成要素和表现手段。样板戏的前述特征也是与它的音乐表现密不可分的。有学者指出：

> 仅仅从艺术的角度看，京剧“样板戏”最突出的成就在其音乐。这也是使这批京剧现代戏具有相当的艺术价值，以及至今离开剧目的搬演而能让许多唱腔深受欢迎、广为流传的原因。②

样板戏最值得称道的一点的确是音乐表现形式的突破，其中“特性音调”的运用、管弦乐队伴奏的贯穿、新的创腔、对西方音乐专曲专用创作方式的借鉴等均值得称道。这些方面的突破当然也是得到江青首肯或是执行江青指示的结果。为了苦心经营代表自己政治资本的“样板戏”，对西方音乐几乎是全盘否定、把交响乐说成是“形式主义的东西”③ 的江青，在样板戏音乐创作中却也偶尔流露出难得的宽容。比如她曾指示在《流浪者之歌》中为《红色娘子军》中的吴清华寻找音乐主题；在伴奏上前无古人地使用了中外混合的管弦乐队编制。这是自1914年曾志忞提出戏曲音乐改革须借用西洋乐器和采用和声手法的观点④五十年之后，京剧乐队的真正意义上的革命，乐队编制的改革成为样板戏的一个突出的亮点。这种改革，不但一方面在和声和乐器色彩上有了前所未有的丰富，同时极大地增强了音乐

---

① 戴嘉枋：《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》，光明日报出版社1994年版，第220页。

② 汪人元：《京剧“样板戏”音乐论纲》，人民音乐出版社1999年版，第3页。

③ 江青曾对一些音乐家说：“交响乐实际上就是形式主义的东西，几个乐章没有什么内在的联系，不仅中国人听不懂，白种人中的劳动人民也听不懂，许多资产阶级自己也是不懂装懂，表示自己文明。”（江青《对音乐工作的谈话》1964年11月18日，郑州大学中文系六八级一班、郑大联委中文系长缨兵团1968年编印《江青同志论文化艺术》，第78页。）

④ 参见曾志忞：《歌剧改良百话》，冯文慈整理，《中央音乐学院学报》1999年第3期，第48页。

的感染力和表现力，对塑造人物形象和推动剧情发展起到了非常重要的作用。尽管这种中西混合的乐队编制在阵容上远远超过了传统的“三大件”（京剧、二胡、月琴）编制，但这“三大件”并没有被大乐队所遮蔽，伴奏依然能够凸显出固有的民族特色。正如当时的样板戏创作人员所总结的那样：

> 打破以旧“曲牌”、“胡琴套子”、“锣鼓经”为主体的器乐体制，而且要在乐队编制上进行彻底的改革。……力求达到“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。[①]

前述以“三突出”为代表的所谓“三字经”，还包括旋律创作中的“三对头”[②] 和表演中的“三个打破”[③] 等。这些三字经原则在样板戏的唱腔中也得到了突出的运用。上海京剧团在总结塑造英雄人物音乐形象的经验时谈道：

> 过去有的人在演唱时，脑子里想的全是怎样才能炫耀自己，才能使自己“露一手”，才能获得“满堂彩”；还有的人脑子想的全是“我的流派”（什么谭、言、马、麒、梅、程、尚、荀等等），……前者是从自我出发，后者是从流派出发，……我们始终坚持从人物出发的原则，即：演唱者无论在构思和演出过程中，脑子里时时刻刻想的是剧中的人物，特别是英雄人物。由此出发，就促成了唱法上的革新。如杨子荣唱腔中，运用刚柔相济、以刚为主和断连结合、刚健秀丽的唱法，表现他勇敢机智的性格；运用以胸腔音加强音色厚度的唱法，来体现他宽广的襟怀、雄壮的气概等等。[④]

毫无疑问，上述宏论具有值得充分肯定的艺术合理性。但是，在一些口诀式创

---

① 上海京剧团《智取威虎山》剧组：《满腔热情　千方百计——关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》，《红旗》1970年第2期，第38页。

② 即感情、性格和时代感要“对头”。

③ 指打破行当、打破流派、打破旧格式。

④ 上海京剧团《智取威虎山》剧组：《满腔热情　千方百计——关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》，《红旗》1970年第2期，第35—36页。

作公式和政治的硬性规定下，样板戏的创作与表演自然在打破旧程式后又陷入到新的雷同和模式化当中。特别是样板戏音乐创作中的革命性成分，往往是与“贴标签”的手法联系在一起。这也成为样板戏的一个样板性特征。

（五）“贴标签”手法的运用

所谓“贴标签”，就是在音乐创作中使用一些大众较为熟悉的现成曲调，特别是那些老百姓耳熟能详的革命音乐，这些音乐或是片段或是整篇地被像标签一样地插入到新的音乐作品中。这种后来被音乐美学界称为引用“音乐成语”的做法，在样板戏创作中的政治学意义远远大于其美学意义。那些被当作“标签”的现成曲调，无论其原初的音乐内涵还是被引用后再度赋予的新内涵，都没有实质性的改变，否则就不会被作为音乐标签使用。常用的音乐标签不外乎是对无产阶级革命和中国共产党以及伟大领袖毛泽东的歌颂与赞美，因为样板戏中的那些“高、大、全”的英雄人物无不是无产阶级革命和共产党、毛泽东领导下的杰出人物，音乐标签的使用就使得他们具有了共同的人格精神和革命形象，从而以音乐标签中的既有语义性内容简单地完成了对英雄人物的塑造。听众凭借审美经验中对这些音乐标签内涵的记忆，也就轻而易举地理解了音乐标签在样板戏中的符号意义。音乐创作中的“陌生化”手法和音乐审美中的“接受美学”原理，在样板戏的创作与欣赏中几乎是毫无意义。贴标签的手法在样板戏创作中甚至达到了滥用的程度：

> 一到某种关键时刻，就像受到神灵的感召和支撑一样，即会概念化地出现被当作标签使用的《东方红》音调……而一遇刑场斗争……则又总是出现了《国际歌》，以昭示着英雄人物划一的思想、感情、精神境界。①

因此，这些音乐标签在样板戏中的语义学内容非常明确。比如：

> 少剑波在第四场唱段里“党中央指引着前进方向”一句伴奏中，《东方

① 汪人元：《京剧“样板戏”音乐论纲》，人民音乐出版社1999年版，第216页。

红》音调的出现，明确地表现出我们党中央是伟大领袖毛主席领导的。同样，杨子荣在第八场唱段中的“胸有朝阳”一句的伴奏里，《东方红》音调的运用，显示了这里不是自然景色的太阳，而是光芒万丈的毛泽东思想。①

又如，《红灯记》中的几个场景：

第五场李玉和说“我走啦”后，握手、抬头，然后毅然转身，在这里有一个短暂的停顿。此时，乐队奏出《大刀进行曲》的气势磅礴的旋律，表现出李玉和面对着被捕的危险毫无惧色，以“大刀向鬼子们的头上砍去”的英雄气概，昂首阔步投入一场新的战斗。第八场……在唱到“但等那风雨过”之后，与造型相配合，奏出《东方红》的旋律，使人仿佛看到毛泽东思想的阳光正普照大地。……这一场末，李玉和、李奶奶、铁梅三人手挽着手，心连着心，昂首挺胸走向刑场的造型，与雄浑悲壮的《国际歌》声结合在一起，更加突出地塑造了他们顶天立地的高大形象……②

音乐创作中有限度、有目的地使用经典性音乐曲调的手法在音乐史上并非没有，但像样板戏这样大量共用一些现成革命音乐的做法，对音乐情感的丰富表达和人物形象的丰满塑造起到了相反的作用，最终成为音乐创作中的一个败笔。因此，“这种‘贴标签’的方法，并不一定是出自于创作上的懒汉思想，但是它却比较深刻地反映着认识上的一种形而上学所构成的自我束缚，它实际上必然地阻塞着艺术创作的正常思维，而且更给作品直接带来了令人遗憾的、划一的、概念化的那种苍白”③。

上述五个方面的特征或许还不足以完全概括革命样板戏的全貌，但它们的确是

① 上海京剧团《智取威虎山》剧组：《满腔热情　千方百计——关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》，《红旗》1970年第2期，第37页。

② 舒浩晴：《英姿勃发　威武雄壮——赞李玉和等无产阶级英雄人物的舞蹈造型》，《人民日报》1970年5月13日，第三版。

③ 汪人元：《京剧“样板戏”音乐论纲》，人民音乐出版社1999年版，第216页。

这一艺术品种所共有的本质特征。以上述特征为代表的创作经验，对“文革”中的整个文艺创作产生了极为重要的影响。“牵一发而动全身”，除了全国各地大量的“样板团”外，样板戏在各个艺术门类（比如电影、美术、舞蹈乃至移植到其他戏曲品种等）中也都留下了鲜明的烙印。因此，作为一种政治的象征和权力话语的感性样式，样板戏以及与样板戏相关的艺术形式曾经深刻地影响了整整一代乃至几代人的精神生活。“重视样板戏，热爱样板戏，学习样板戏，宣传样板戏，捍卫样板戏”[①]，成为衡量“文革”中一个人政治觉悟和思想水平高下的重要方面。

五、 革命样板戏的思想实质

从总体上看，“文革”十年间正式发表和演出的音乐作品或与音乐相结合的艺术形式大多是“极左”政治这一“他律”的产物，而鲜有音乐艺术“自律”的结晶。“文革”时期的音乐有着几乎相同的“指定的表情”——“高、快、硬、响”，江青一手培植的“革命样板戏”便是这种艺术的典型代表之一，这一时期的音乐作品因而也被讥讽为“江记普罗艺术”[②]。然而，那些闪耀着艺术智慧的曾经作为政治附庸而存在的音乐作品，在“后阶级斗争时代”却在不断丰富着自身的接受史。革命样板戏也是如此。样板戏音乐及其唱腔在当代中国依然焕发生命力的根本原因当然已经不是其中的“文革”精神，而是那些在政治高压下依然能够符合艺术规律并有突破和创新的艺术形式。样板戏唱段之所以能够走出“文革”成为后来人能够接受的审美对象，恰恰是对其政治外衣下艺术创新的充分肯定。

但是，在“文革”的影响已渐行渐远，许多“80后”、“90后”对“文革”时期的音乐文化已不知不解的当下，透过艺术的表象回顾与反思革命样板戏的思想实质，比在KTV练歌房高歌革命样板戏经典唱段有着更为重要的现实意义。

正如有学者所指出的那样，“在中国文艺史上，政治对艺术的扭结和干预在

① 哲平：《学习革命样板戏 保卫革命样板戏》，《红旗》1969年第10期，第40页。
② 曾刚：《高·快·硬·响——“四人帮”帮风一例》，《群众音乐》1979年第1期，第31页。

‘样板戏’时期达到了登峰造极的地步”[1]；“革命一旦神话化便会走向疯狂，历史教训不可不铭记。而样板戏，终成中国历史舞台上的政治悲歌，中国历史悲剧的一段鲜活见证。”[2] 因此，“文革”中样板戏独尊一家的文艺现象，突出地反映了“极左”政治的专制本质；而“革命样板戏”这一曲“政治悲歌”的思想实质，便是“极左”政治钳制下的“文化专制主义”。在文化专制主义的统摄下，古今中外一切优秀的音乐文化遗产几乎都被作为“封资修”的产物加以无情的扫荡，所可鼓噪者唯有为“文革”服务的那些“高、快、硬”“假、大、空”的响亮声音。“文革”中的音乐生活中一度出现了“八亿人民八部戏”，外加《国际歌》、《东方红》、《大海航行靠舵手》等几首无产阶级革命歌曲的“天天红歌”局面，历史虚无主义在这里得到了淋漓尽致的表现。王元化先生曾将样板戏的“文革”精神总结为两点：一是宣传个人迷信；二是宣扬阶级斗争哲学。[3] 将个人迷信加以神化，把阶级斗争哲学绝对化，恰恰是文化专制主义的重要特征。

2012 年 3 月 14 日，温家宝总理在十一届全国人大五次会议闭幕后的记者招待会上，就政治体制改革和社会热点问题答记者问时，两次提到“文革”的影响依然存在，指出如果没有体制改革的成功，文化大革命这样的历史悲剧还有可能重新发生。总理的讲话是一种警示，因为当代社会的确出现了各种“怀念文革”的声音。这种声音的出现有着各种各样的复杂的社会因素，本文对此不再展开论述。值得注意的是，关于革命样板戏的当代解读也出现了“文革”精神的某种复苏。此处我们不妨引述一段对革命样板戏赋予崇高地位的评价：

> 京剧革命的出发点是通过对民族文化遗产的全面批判整理，以促使新中国文化复兴的高潮的到来。因此，它宏观上的价值在于解放的人民的自信心的确立：一种封资修都不要的无中生有的勇气和自主、自创的能力。
>
> 样板戏的功绩成了一次最有力的自信的证明。它是五四以来唯一从民族自

---

① 汪人元：《京剧“样板戏”音乐论纲》，人民音乐出版社 1999 年版，第 5 页。

② 施京吾：《样板戏的意识形态》，《同舟共进》2011 年第 1 期，第 67 页。

③ 参见王元化：《论样板戏及其他》，《文汇报》1988 年 4 月 29 日，第四版。

我出发的最高革命成就，前无古人，后无来者，至少到目前为止是这样。

样板戏革命产生的影响极为深远。从目前来看，它首先教育和培养了一代人，一代承上启下的复兴民族文化的文艺接班人；其次，在大的文化范畴内，它的确做了一个极好的榜样，让后人看到了这种榜样的力量曾经是怎样力排万难，从衰亡民族的没落文化中依靠民间保存的火种重又蓬勃起来。

鲁迅和毛泽东复兴中华的宏伟计划中，有关文化这部分的最初实践，已由样板戏的革命而完成。我们如今不从这个起点批判继承，再退回到封资修的旧文化泥沼中去踯躅徘徊，必定要吃尽苦头，碰得头破血流。①

倾听不同的声音并不表示需要赞同所有的声音。历史地看，古老的戏曲艺术亟需新的艺术革新的内在驱动，的确是革命样板戏产生的重要原因之一，革命样板戏也确实在特定历史条件下代表了一个时代的精神高度，但它的历史功过显然不是上述引文中的热情讴歌所可定论。无论如何，我们不希望看到反文化的“文革”精神在当代中国再现回潮。艺术的本质是自由而多元的，走向人与艺术的解放，是包括音乐在内的艺术创造与发展的永恒之路。

（本文原载《中国音乐学》2012年第3期）

① 张广天：《江山如画宏图展——从京剧革命看新中国的文化抱负》，公羊主编《思潮：中国“新左派”及其影响》，中国社会科学出版社2003年版，第203、205、212页。

四、音乐思潮研究

20世纪二三十年代的国粹主义音乐思潮

新音乐的理论基础——以救亡音乐思潮为背景

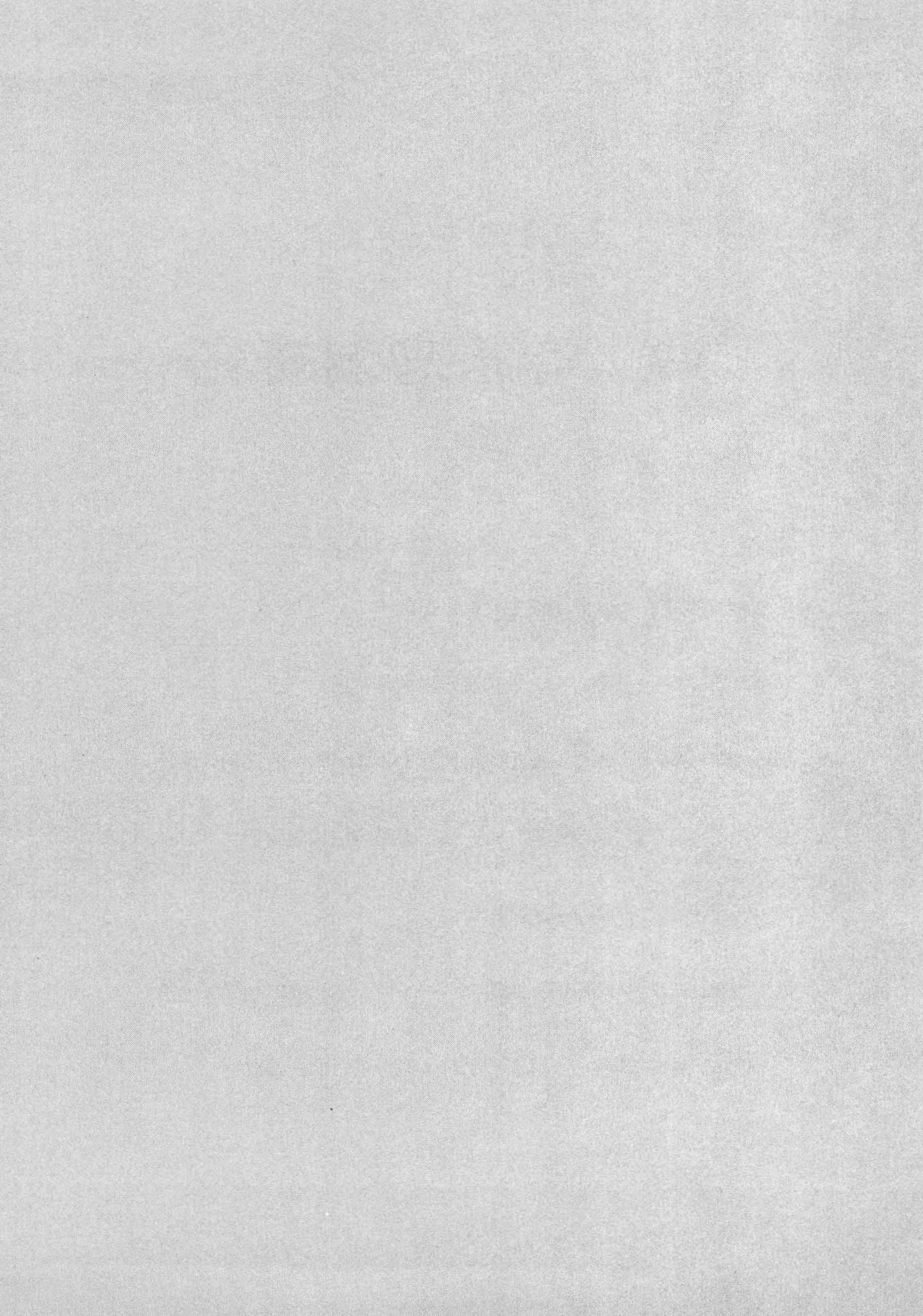
分歧与对峙——20世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争

“新音乐”与“战时音乐”——关于音乐与抗战的论争

中国近代科学主义音乐思潮探析

“土嗓子”与“洋嗓子”的对唱——20世纪中叶的中西唱法论争

被禁唱的领袖颂歌——建国初期对《毛泽东之歌》的批判



20世纪二三十年代的国粹主义音乐思潮

“国粹”是一个文化概念，且特指那些足以代表中国的、最优秀的文化内容，是一个值得肯定的褒义词。但具体到究竟什么是中国文化的精华？不同文化背景的人因不同的文化价值观而表现出极大的差异。所以，在“国粹”一词的不同使用中，要具体问题具体分析。

“五四”新文化运动时期，“国粹”在文化界几乎成为与“民主”、“科学”等热门字眼一样具有较高使用率的词汇，但它往往是作为新文化的对立面而出现。也正是在这一时期，“国粹”观念走进了中国的音乐思想领域。随着新文化运动的蓬勃发展以及学习西乐思潮影响的日益扩大，一些具有深厚传统音乐修养或热爱传统音乐文化的音乐家与音乐爱好者，开始极力排斥西方音乐的涌入，同时对正在兴起的新音乐文化给予了严厉的批评；少数稍具开放意识者则并不反对学习西乐，但对西方音乐采取了非常审慎的态度。在他们看来，中国传统音乐，尤其是曾经在历史上辉煌一时、代表古代礼乐文明高度成就的雅乐，是最能代表中国音乐文化的“国粹”，必须继承与维护，对它们的批判乃至摈弃，对西方音乐的学习与接受，将会致使音乐国粹更加衰落，最终导致国粹沦亡、国性移易。这种顽强固守并试图复兴中国古代音乐文明，抵制外来音乐文化影响、拒绝融会外来音乐文化的思想观念，在“五四”运动后的20年代迅速崛起，成为二三十年代具有社会影响的音乐思潮。因而，我们不妨把这一时期的这种音乐思潮称之为“国粹主义音乐思潮”。

“国粹主义”音乐思潮的发展大致经历了这样一个过程：清末民初的学堂乐歌

时期为萌生期，学习西乐思潮的兴起是它发生的直接诱因；“五四”新文化运动时期为发展期，学习西乐思潮的进一步发展与壮大促进了它的迅速崛起；抗日救亡时期为衰落期，“七七事变”后“救亡音乐思潮”的高涨，最终使国粹主义音乐思潮淹没在时代大潮的洪流中；至于40年代曾有所回复的插曲，则是国粹主义音乐思潮的一点余响而已。因此，一个明显的特点是，国粹主义音乐思潮始终是作为学习西乐思潮的对立面而发生、发展的，但从二者影响力的较量来看，后者是主潮，前者是次潮。限于篇幅，本文对国粹主义音乐思潮的发展过程不再加以详述，而是将二三十年代国粹主义音乐思潮的主要观点及其实质以及对国粹主义音乐思潮的历史评价等深层问题作为本文的论述重点。

国粹主义音乐思潮的出现，一方面说明传统音乐及其思想依然有着较坚实牢固的生存环境与现实基础，一方面也反映了全面学习西乐对传统音乐发展带来的严重挑战。在这种挑战下，一些植根和热爱传统音乐但又不肯接受西方音乐，抱有深厚国粹主义情怀的音乐家与爱乐者，试图以种种努力挽救日渐衰落的传统音乐文化，希望实现传统音乐文化的振兴与发展。此外，国粹主义音乐思潮中也不乏梦想再度回到往日古乐之辉煌时代的不时之论。因此，国粹主义音乐思潮在内容及其表现上，也有不尽相同之处，需要加以具体的分析与对待。对这一思潮的考察与剖析，不但可以对国粹主义音乐思潮本身的实质与特点有较清晰的了解，同时也有助于更全面与深入地了解20世纪二三十年代中国音乐文化发展的大致状况。

一、 国粹主义音乐思潮的主要观点

对于国粹主义的种种表现，陈独秀有着相当精辟的论述。他把国粹论者分为三种类别：

> 国粹论者有三派：第一派以为欧洲夷学，不及中国圣人之道；此派人最昏聩不可以理喻。第二派以为欧洲诚美矣，吾中国固有之学术，首当尊习，不必舍己而从人也。不知中国学术差足观者，惟文史美术而已；此为各国私有之学术，非人类公有之文明；即此亦必取长于欧化，以史不明进化之因果，文不合

> 语言之自然，音乐、绘画、雕刻，皆极简单也；其他益智厚生之各种学术，欧洲人之进步，一日千里，吾人捷足追之，犹恐不及，奈何自画？第三派以为欧人之学，吾中国皆有之。此种人即著书满家，亦与世界学术，无所增益；反不若抱残守缺之国粹家，使中国私有之文史及伦理学说，在世界学术史上得存其相当之价值也。①

陈独秀所谓三派国粹论者的思想核心分明是“以中衡西”、“夷夏之别”和“西学中源”观念的反映，这几种国粹主义观的一个基本的共同特征就是既盲目自大，又食古不化，视外来文化为洪水猛兽并加以顽固排斥。从学术的角度看，陈独秀认为：

> 学术为吾人类公有之利器，无古今中外之别，此学术之要旨也。必明乎此，始可与言学术。盲同之国粹论者，不明此义也。吾人之与学术，只当论其是不是，不当论其古不古；只当论其粹不粹，不当论其国不国……披盲目之国粹论者，守缺抱残，往往国而不粹，以沙为金，岂不更可悯乎?②

这是强调学术的科学性与求是精神，不能因它的国性而抱残守缺，失去对它的批判精神和对真理的追求。因此，陈独秀认为，对于学术的正确态度，必须坚守“三戒”，即“一曰勿尊圣”，“二曰勿尊古”，“三曰勿尊国”；以圣人、古人、一国为尊，都是影响学术昌隆的大碍。③

上述几种较为典型的国粹主义文化心态及其特点，在音乐领域的确同样有着鲜明的反映。考察二三十年代国粹主义音乐思潮的有关文献可以发现，持这种音乐思想者，主要是一些有着深厚传统音乐修养的音乐家和传统音乐的爱好者。国粹主义音乐思潮虽然具有相对统一的思想实质，但在不同人物那里又体现出不尽相同的特

---

① 陈独秀：《学术与国粹》，《独秀文存》，安徽人民出版社 1987 年版，第 546 页。
② 陈独秀：《学术与国粹》，《独秀文存》，安徽人民出版社 1987 年版，第 545 页。
③ 陈独秀：《学术与国粹》，《独秀文存》，安徽人民出版社 1987 年版，第 546 页。

点。在有的国粹主义音乐家看来，中国音乐为世界发达最早，有着西方音乐远所不及之处，只有在传统音乐的基础上发展中国音乐才是唯一的出路，对于西方音乐的学习与借鉴基本不在他们的视野之内，即便是与西方音乐发生关系，也要试图“以中化西”，将西方音乐加以中国化改造而为我所用。也有一些极端的国粹主义者认为，只有古代雅乐与历史遗存下来的文人音乐才是中国音乐的“国粹”，他们一方面希图能够复兴或保持这些音乐，一方面则贬低民间俗乐、抵制与拒绝西方音乐。这些在思想上略有不同的国粹主义音乐家们又都有一个共同的特点，那就是对学习西乐、漠视中国传统音乐的现象莫不感到痛心疾首。因而，站在与学习西乐思潮相对立的一个极端立场，只重古代不看现代、只要“国粹”不要西乐，是国粹主义音乐思潮的基本特点。概括来看，二三十年代国粹主义音乐思潮的基本观点及其实践主要表现在以下几个方面。

（一）排斥西乐　复兴古乐

排斥西乐、梦想复兴古乐是国粹主义音乐思潮中的重要内容。持有这种音乐思想者，大都排斥以西方音乐为代表的外来音乐文化，贬斥中国传统音乐中的俗乐，对于学习、借鉴西方音乐而创造的中国新音乐同样持不认同态度，而唯独对中国古代音乐中的雅乐与文人音乐情有独钟。“五四”时期，山东诸城琴派著名琴家王露[①]是这一类型音乐家的代表人物。

王露的古琴与琵琶演奏在当时颇负盛名。他的《音乐泛论》一文即鲜明地体现出其音乐价值取向。他认为：

> 一民族之思想，倡和于言论，表见于事行，旋为人民所公认者。于是一国家一民族之学术乃成。学术者，由人民公共心理造成之结晶体也。音乐者，即

---

① 王露（1878—1921），字心葵，号雨帆，山东诸城人，近代深有影响的琴家。少时随诸城派琴家王作祯学琴。1906 年 3 月赴日留学，1908—1911 年先后于东洋音乐学校和东京音乐学校学习音乐，1911 年归国。关于王露留学日本时间，所传不一，比较可靠的记载请参阅张前《中日音乐交流史》（人民音乐出版社 1999 年版，第 374—375、385 页）。归国后王露曾广交琴友，并在济南发起成立“德音琴社”。1918 年应蔡元培之邀赴北京大学乐理研究会任国乐导师，教授琴与琵琶。1921 年 11 月 17 日病逝故里。编订有《玉鹤轩琴学摘要》、《玉鹤轩琵琶谱》，著有《斫桐集》一书及多篇文章。

学术之一类也。①

曾负笈扶桑专习音乐的经历以及受“五四”新文化运动的影响，使王露对音乐的认识明显带有当时科学思想的印记，将音乐视为“学术”的一种。但王露本人的音乐趣味却并没有因为曾留学日本就转向对西方音乐的尊崇，相反，对他发生根本影响的依然是自少年时即开始学习的琴乐等中国传统音乐。文章以主要篇幅对《乐记》的文字进行阐释，概述了中国古代音乐特别是周代雅颂之乐的发达。面对中国社会与中国音乐的现状，王露忧心忡忡、感慨万千：

> 全述音乐之意毕，不禁慨然有感焉。时至今日，民德随落，国粹湰崩。人心之溃决昏昧，宛若江河之日下，实不可稽及。有心人欲为挽救变革之图，必不可不探讨其症结致病之源，诚能导人心于至和之域，则侪人类于大平之象，奚难哉。中夏大雅之亡久矣！世界已无无乐之国，世之君子其有以斟酌乎？古今之变通达乎众庶之情，以求其所谓音与乐者，则吾黄农炎汉之裔，庶几瘳也。②

这一段几乎痛心疾首的文字，淋漓尽致地表现出王露慨叹国粹崩坏、雅乐不复的崇古心态，其鲜明的国粹主义音乐思想表露无遗。

在另一篇文章《琵琶审音发微》中，王露同样流露出对雅乐沦亡的痛惜。值得注意的是，在这篇文章中，他认识到“一国之音乐，恒与一国之国情及人心相为依归”，即每一种音乐都具有与特定的民族、国情相互联系、不可割裂的特点，但他却又僵固、静止地理解这一规律，没有想到国情与人心并非三代不变乃至可以永远保持下去，因而也就没有深刻认识到音乐与社会现实之间的时代性问题。王露最为关心的仍是“国粹”古乐的问题：

---

① 王露：《音乐泛论》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第一号，第1页。

② 王露：《音乐泛论》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第一号，第1—2页。

> 吾国古乐，其适于今日之人心与否，及可完全复古乐为国乐与否，自属另一问题。然纯然太古之音，其为昇平中和之音，质言之，其为治国之音，为遏乱机、去凶戾、存德性之音，可断言也。故世之君子，将欲解决“中国古乐是否宜定为国乐”之问题，其不可不致力探讨于古乐自身固有之价值，以求平章汉唐诸家之得失，以发明由黄帝至孔子以来理（礼）乐之正宗。①

王露并没有断言“复兴古乐，以为国乐”，但从他主张通过研究古乐之价值进而发扬之的观点，便可看出他对古乐的无限钟情。王露对琵琶这件乐器大加赞誉，同样是因为它可以算作中国古乐的代表器物：“琵琶列燕乐之首……俗乐之有琵琶，犹雅乐之有琴瑟也。”文章最后依然是对人心不古、古乐不复的慨叹，对古乐已退出历史舞台的无情事实流露出无限的伤感与无奈：

> 嗟乎！风尘扰攘中，世争出其奔竞械诈之习，求其殚心于此道者，已如闻足音于空谷。世有高洁如阮咸缊籍、如摩诘；忠义如雷海青其人者乎？安得以其非雅乐而遂少之哉。②

对古乐无限钟情而充满怀恋的王露，对西方音乐和中西音乐关系又有着怎样的态度与认识呢？对于西乐，王露认为：

> 欧西之乐，器则机械，声多繁促，曼靡则诲淫，激昂又近杀。即乖中和，欲藉以修身理性，宁可得也？弃之不复道。③

令人难以理解的是，王露曾留学日本多年，且专习音乐，接触西方音乐亦非一朝一夕，对西乐不可谓不了解，然而这一切都没有使他无论在感情上还是理性上去

① 王露：《琵琶审音发微》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第四号，第1页。
② 王露：《琵琶审音发微》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第四号，第2页。
③ 转引自詹智濬：《狼琊王心葵先生略传》，今虞琴社编《今虞琴刊》第11页，今虞琴社1937年印行。

接受西乐，也丝毫没有撼动他对古乐的一往情深。观近代留洋学习音乐者，不为西乐所动者唯有王露。

基于上述对西乐的认识，王露认为中西音乐不可融会贯通，终难归一。《中西音乐归一说》一文，可谓是他国粹主义音乐思想的集中表露。以今天眼光看来，文章了无新意，其立论依然是尊奉古人，将音乐与阴阳、人神互为比附，并把古代音乐分为“俗乐”、“雅乐”、“天乐”三类，推崇雅乐，贬抑俗乐。王露想说明的是：

> 中西方隅既隔，风气不同，政教判别，凡作音乐皆有士宜。是故各依音律自然，奏成节拍，莫不有器焉，莫不有音焉，莫不有理焉。[①]

认为中西音乐因各有其不同的风土人情从而各具不同的文化特征，这种认识是正确的，但王露并没有把这种理论上的合理内核加以发展，他最终的结论是：

> 中西音乐因有地异、时异、情异之别，虽有改良方法，强使归一，其实终难归一也。[②]

这无异于说，中西音乐是不可能相互融会贯通的，二者是不同世界里的两元，非此即彼，不可融合。这与当时萧友梅等人提出学习西乐科学方法、整理旧乐从而创造中国新音乐的主张是完全不同的。《中西音乐归一说》实际上就是对中西音乐融合观点的批判。

“五四”时期，类似王露国粹主义音乐思想的文论并不少见。与王露思想相近、同样发表于《音乐杂志》的狄晓兰[③]的一篇文章，更是将琴乐视为国乐的代表

---

① 王露：《中西音乐归一说》（上），北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第七号，第3—4页。

② 王露：《中西音乐归一说》（下），北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第九、十号合刊，第1页。

③ 狄晓兰（生卒年不详），江苏溧阳人，善琴，先后任教于成都懿范学校、滇南大同学校、个旧淑行学校等，担任文科主任和音乐导师。其女狄文华亦善琴，曾请业于古琴名家王露，并与狄晓兰于北大音乐研究会举办的音乐会上演奏古琴。

并与女子道德的修养联系起来：

> 昔者神农造琴以通气数。琴也者，所以禁浮僻、去邪欲、定神志而返天真者也。舜弹五弦而天下治……论古琴之妙用，足以宣情而导德，足以理性而修身。以今日之女界同胞，若咸知察理审音，其裨益诚非浅鲜……琴乎琴乎，其为今日女界之宝乎。[①]

附会古书，以乐崇德，不难看出作者迂腐之处。对于国乐不兴、西乐受宠的现实，作者痛心疾首之情难以抑制：

> 自欧风东渐，无论男女学校，音乐特备一科，然所习者，风琴耳、钢琴耳，数典而忘祖。吾华精美之国乐转付阙如。[②]

对西乐东渐、学习西乐蔚然成潮的社会现象抨之以“数典忘祖”，不难体会到作者对学堂乐歌以来西乐逐渐成为学校音乐教育之主流而传统音乐日渐边缘化的情形深恶痛绝。狄晓兰将上述现象描述得极为可怕：

> 盲人瞎马，夜半深池，欲启新机，转堕旧德，致令慢性之沉疴变而为急性之危症，平情酌理，过与不及。[③]

在狄晓兰看来，西乐的到来对于中国音乐的发展不啻是灾难性的遭遇，没有看到西乐影响中国音乐发展的具有积极意义的另一方面。这样一种迂腐守旧的音乐思想，不过是游离于现实之外、畅抒古人情感的喃喃自语罢了。

---

① 狄晓兰：《琴学与今日女界道德之关系》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第二号，第3—4页。

② 狄晓兰：《琴学与今日女界道德之关系》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第二号，第3页。

③ 狄晓兰：《琴学与今日女界道德之关系》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第二号，第3页。

由上可见，梦想复兴雅乐、古乐者，在当时并非形单影只、孤掌难鸣。除却对古乐、雅乐的热情向往，也有人提出了应从对现存戏曲加以逆向溯源研究，试图以此恢复古乐的观点。一篇题为《中国音乐史略》的短文认为，中国雅乐自汉以降已至沦亡，不复可求。对于学堂乐歌期间忽略中国固有音乐而热衷于学习西乐的现象，作者提出尖锐的批评：

> 对于中乐，并不研究，醉心欧化，数典忘祖。以中乐为亡国之音，无可取之价值。[①]

作者认为造成这种现象的原因在于“中国人自私心太盛，研究精者，恐人超乎其上，秘而不传”。这显然是没有看到当时国内学习西乐之风盛行的根本原因。作者还谈到近年来热心音乐并知音乐乃国家精神之代表的人日渐增多，且闻“近欧人有谓西乐已造乎其极，欲由主音而研究单音”，而“吾国音乐皆由单音而成”，所以“中国古乐为现在音乐家所注目”。因而，作者提出希望：

> 热心音乐者，乘此机会，勿以乐理精微而生自弃之心，勿以千年旧物而蒙自豪之志。须知乐理无不通者，方为大家；乐器无不能者，方为妙手。[②]

文章一方面流露出鲜明的国粹主义音乐情怀，珍视中国传统音乐并希图使之得以继承发扬；一方面又表现出作者较为开放的文化心态，没有断然拒绝或否定对西乐的学习与借鉴。但是，在众多胸怀国粹主义思想的音乐家中，能够坦然面对西方音乐文化者并不在多数。

有一则事例可以让我们进一步认识国粹主义音乐思想极端保守的一面。

1919 年 6 月 30 日，由北洋政府教育部呈请国务总理设立的“国歌研究会”，专就裁定国歌一事延聘一些文学家与音乐家进行国歌的创作。1920 年，由萧友梅

---

① 宋振海：《中国音乐史略》，《音乐季刊》1924 年第 4 期，第 2 页。
② 宋振海：《中国音乐史略》，《音乐季刊》1924 年第 4 期，第 2 页。

谱曲、以国歌研究会指定《尚书大传》所载虞舜《卿云歌》为词的国歌《卿云歌》，经讨论后定为国歌并于1921年7月1日通行颁用。关于国歌的创作问题，音乐界人士反应不一，其中不少人在国歌问题上表现出鲜明的国粹主义思想倾向，其中，罗伯夔[①]的观点可谓代表。

罗伯夔认为，《卿云歌》中因“变、清等音袭用西方音调，早已惹起一般人之批评，谓为无成立之必要，以致今日学校机关，有用有不用者”[②]。可见在新音乐创作伊始的20年代，西方音乐风格的尝试是颇能引起争论的话题，也足见这其中潜在的国粹主义音乐思想是极为普遍的。但罗伯夔的根本目的不在于对《卿云歌》评头论足，而是假借对《卿云歌》创作的批评，发表其对中国音乐以及学习西乐的意见：

> 中国音乐，十二律分配之，五声八音归纳之，发达最先，为地球冠，况属国歌。歌词乐谱，含宫咀商，协神人、和上下，自有适当之节奏，固已足已无待，何必借簾外桃花、隔墙红杏点缀生光，乃弃黄钟而寻瓦釜，竟为欧化所移。是不尊重其国粹，而为文化之厄运也。文化受厄，则于吾国风俗政教之关系，履霜冰至，实有不堪设想者……然则《卿云》采用欧调，庸何伤乎。[③]

罗伯夔对萧友梅的作曲是持完全否定态度的，“不尊国粹乃文化之厄”的评价相当严厉。在罗伯夔看来，西方文化输入中国，实际上是西方列强的一种“文化侵掠”，认为“音乐者，美感教育、国粹之一种，所以扬文化而醒国魂也”。他担心文化国粹一旦灭亡，则国家将是真正的灭亡。他以外国国歌为例说：

> 诵美利坚爱华盛顿之歌，则知盎格鲁撒逊人种独立之性质；唱鶚罗斯尊大彼得之颂，则知斯拉夫民族膨胀之精神。故外人厘定国乐，必几经考虑，视为

① 罗伯夔（生卒年不详），上海中华音乐会《音乐季刊》负责人之一。
② 罗伯夔：《论教育部公布之卿云歌》，《音乐季刊》1924年第4期，第2页。
③ 罗伯夔：《论教育部公布之卿云歌》，《音乐季刊》1924年第4期，第2页。

重典，必不舍己芸人，以存其国粹。①

论及中国古代音乐，同样是“国粹”为上：

吾华自有史以来，王者功成作乐，代有因革，而宫尚叶律，务合国情。即至陈隋之艳制新声，为世诟病，仍是乐操土音，不杂以殊方之别调。②

那么，在罗伯夔看来，国歌应该怎样制作呢？他说：

若夫国歌，则为一国民族精神之代表，固神圣不可侵犯。对于外族之乐歌，譬划鸿沟，此界彼疆，岂容淆混。昔吾国乐家，因胡篥旋宫转器，以应律管，有识者犹訾其以夷乱华。③

从上述引文可以看出，罗伯夔的音乐思想是相当保守、极为偏颇的，说他是一个极端的国粹主义者和大汉族音乐中心论者并不过分，其思想的核心乃是排斥外来音乐，梦想复兴华夏古乐。

本文不想过多地讨论萧友梅创作《卿云歌》的得失，但对在这一问题上表现出的一些不同的音乐观点加以比较，则有助于我们更为清晰地认识国粹主义音乐思潮的特点及其实质。值得注意的是，曲作者萧友梅并不满意这首作品，他认为主要在于以“卿云歌”作歌词并不合适，其中的词句过于雅训而难以为大众所理解。因此，萧友梅曾非常肯定地说：“就是硬定了《卿云歌》做国歌，亦可以决其必不能久用。”④ 萧友梅是有预见的，这首国歌不但没有在一般群众中得到传唱，即便在音乐界也没有得到认同，据说中华教育改进社第二届年会行开幕典礼唱国歌时，

---

① 罗伯夔：《论教育部公布之卿云歌》，《音乐季刊》1924 年第 4 期，第 2 页

② 罗伯夔：《论教育部公布之卿云歌》，《音乐季刊》1924 年第 4 期，第 2 页

③ 罗伯夔：《论教育部公布之卿云歌》，《音乐季刊》1924 年第 4 期，第 2 页。

④ 萧友梅：《对于国歌用卿云歌词的意见》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920 年第一卷第三号，第 6 页。

大家不唱《卿云歌》，而唱赵元任创作的《尽力中华》。[①] 由此可见，在国歌创作问题上，不管是歌词还是曲调的尊崇国粹，恐都难以引起普通民众的接受。所以，罗伯夔的批评及其主张是难以实施的。从上述批评文字也可看出，《卿云歌》并非是萧友梅为普通民众而创作的声乐作品中的代表作。[②]

（二）西乐中源 以中化西

与上述极力排斥西乐、渴望恢复古乐的国粹主义音乐思想稍有不同的是，也有一部分国粹主义者在同样贬斥西乐的同时，对中西音乐进行了肤浅的比较，从而得出西乐源自中乐，中乐优于西乐的结论，甚至不乏以中化西的主张。

"五四"后，随着新音乐创作的初步发展，全国各地尤其是上海、北京等一些大城市，也纷纷成立了许多旨在保存与弘扬国乐的音乐社团组织。不能断定这些国乐团体都是国粹主义思想的产物，但有些国乐团体的确体现出鲜明的国粹主义思想倾向或国粹主义情结。上海"中华音乐会"和后文将要介绍的"大同乐会"等音乐社团，在一定意义上讲，都是国粹主义音乐思想的实践结果。此处所要论述的"西乐中源"与"以中化西"的国粹主义思想，就与中华音乐会的一些成员有关。

1919年，冯伯濂、卢炜昌等人于上海发起成立了"中华音乐会"。发起人之初衷乃因"慨雅乐之沉沦，郑声之乱耳"，遂"以提倡音乐为己任"[③]。该会是一个业余的群众性音乐组织，下设"中乐"、"西乐"、"古乐"、"今乐"四科，可谓古今中西俱全。对于这一音乐团体的具体音乐活动，我们还没有更多的了解，但该会于1923年创办的会刊《音乐季刊》却为我们留下了许多珍贵的音乐史料，从它的"发刊词"也可以大致了解这一社团及其会刊的音乐指导思想。发刊词称：该会在中乐、西乐、古乐与今乐中，"尤注重国歌"。此处"国歌"并非指普通意义上代表一国一政府的国歌，实际泛指中国传统音乐：

---

① 参见吴研因：《国歌谈》，《音乐界》1923年第10期，第1—2页。

② 汪毓和先生认为，萧友梅的"声乐作品中有一定数量是他联系当时的社会现实、提供一般群众演唱的。其中最突出的是他应北洋政府'国歌研究会'所征集的国歌《卿云歌》"。汪毓和：《中国近现代音乐史》第二次修订版，人民音乐出版社、华乐出版社2002年版，第117页。

③ 李海燕：《对于中华音乐会之希望》，《音乐季刊》1923年第1期，第7页。

舜之韶，禹之夏，商之大濩，周之大武，律吕沦亡，渺不可复。所可考见者，厥惟国歌。三代之际，国风、雅、颂皆国歌也。自时以降，若乐府、若词曲，以至野老讴吟、吴侬俚曲，悉国歌之一种。①

可见，该会最为关注的乃是被称为“国歌”的广大的中国传统音乐。该会认为，音乐的兴衰与国运的盛败、民族的强弱密切相关，因而“国歌”具有重要的历史价值与现实意义。正因为如此，该音乐会“备西洋之乐奏，采天竺之梵音，至于国歌，则豪竹哀丝搜罗富有，极游艺之大观”。他们认为这样做的真正目的是“借音乐以发表民声”：

幸而，共和进步，海宇镜清，则和其声以鼓吹国家之文明；不幸而，漂摇风雨，睡狮仍鼾，则操铁笛、抱铜琶，高唱荆轲易水、汉祖大风，以醒黄魂而警碎梦；更不幸而，天降丧乱，摧栋崩梁，苟国歌存在，即足以引起麦秀禾油之感。吾国四百兆人民，当有玛志尼其人者出而收复破碎之河山。故音乐会者不特以美感为教育，其引商刻羽，兼具有卧薪尝胆之苦心，未可为外人道也。②

此番充满国粹主义情怀的慷慨陈词，足见该音乐会对他们所从事的音乐活动，尤其是他们所试图发扬光大的“国歌”赋予了崇高的历史责任和民族情感。

上海中华音乐会不是一个以恢复古乐为根本目的的音乐社团，但从上述该会主要人物的言论不难看出其鲜明的国粹主义情怀。虽然该会对古今中西音乐都有涉猎，但他们最关心的是被称之为“国歌”的广大的传统音乐，至于三代之古乐已是渺不可求。我们从该会会刊《音乐季刊》上还可看到不少这种反映国粹主义音乐思想的文章，其中，该刊主编者之一罗伯夔是“西乐中源”思想的代表人物。

该刊“发刊词”即由罗伯夔撰写，从前述对《卿云歌》的严厉批评也可看出

① 罗伯夔：《发刊词》，《音乐季刊》1923年第1期。

② 罗伯夔：《发刊词》，《音乐季刊》1923年第1期。

他非常鲜明的国粹主义音乐思想。罗伯夔一方面痛申不尊国粹实为“文化之厄运”，一方面认为中国音乐具有其他音乐所不可企及的成就，而西方音乐即是由中国音乐变化而来。在《中国音乐源流考》一文中，罗伯夔认为：

> 中国音乐，十二律分配之，五声八音归纳之，实甲全球。①

此论不难见出作者对中国音乐无比钟爱与极为推崇的国粹主义感情，但文章在对古代音乐的发展进行了一番简要的回顾后，罗伯夔还是无奈地感慨中国音乐“终难复古”②。

在另一篇文章《我之音乐大同之理想谈》中，罗伯夔进而认为：

> 中西音乐虽各有统系，西乐之ABCDEFG七音即古乐之宫商角徵羽变化相生，异曲同工，是二，是一。中乐经吾国数千年之神明制造，递衍流传，其精深微妙远出西乐之上。然西乐之审音按节，多与吾古尺相合。③

罗伯夔的文章表现出对中西音乐进行比较的尝试，但其中透露出的抑西扬中的音乐价值观以及西乐中源的音乐史观却是失于轻率了。的确，只有对中西音乐加以比较研究，才有可能更为理性地认识到二者的不同之处。但是，比较并不一定就能带来合乎规律的结论，尤其是在20年代初这样一个音乐学术并不发达的时期，关于中西音乐的比较往往会出现不得要领，甚至令人啼笑皆非的现象。中华音乐会会员祝湘石④对中西音乐的比较，以及试图“以中化西”的努力，就是一个典型而有趣的例子。

在《中西音乐之比较》一文中，祝湘石认为“西国音律与中国音律不期而

---

① 罗伯夔：《中国音乐源流考》，《音乐季刊》1923年第1期，第6页。
② 罗伯夔：《中国音乐源流考》，《音乐季刊》1923年第1期，第7页。
③ 罗伯夔：《我之音乐大同之理想谈》，《音乐季刊》1923年第2期，第2页。
④ 祝湘石（生卒年不详），上海中华音乐会《音乐季刊》创办人之一，著有《中国丝竹指南》（1924）一书。曾改造“铜丝琴”。

合”，但通过对中西音乐在律制、音阶、乐器等方面的简单比较，他认为西方音律显然较中国音律幼稚而粗糙。祝湘石是这样看待中西音乐之不同的：

> 中国以律吕定音，以宫商或上尺代音。律吕有十二，规宫商或上尺各音阶之距离，一望而知；西国以哀皮西提（即 ABCD——引者）定音，以 1234 代音，顾此种寻常顺序之字，表不相等之音阶，及而糊涂，乃不得不用五线谱界划之。
>
> 中国黄钟大吕，共二十四字，十二位，以之名调，界限极清；西国哀皮只七字，不足十二位，乃有变皮婴哀之符号，而婴哀又等于变皮，界限不清。①

类似这样的“糊涂”比较，文中不一而足。总之，祝湘石认为，西方音乐在律吕算法、乐器制造、作曲与唱歌节奏诸多方面，与中国音乐相比都显得极为不便乃至落后。正是由于西乐中存在的这些显而易见的“糊涂”，作者大胆提出要对当时学校中普遍使用的风琴、钢琴进行改造。具体改造方法是：键盘“统用一色，标明黄钟大吕等字，分出阴阳”，进而再将十二律吕按一阴一阳进行音域分组，但键盘改为“纵横键”，即依音高从下而上分为三排键。至于音名的记写，则依以十二律名标示，高音在字上方加点，低音在字下方加点；键盘上所用十二律吕的循环要以开方计算，然后以弦管用律取音。以这样经过改造的风琴演奏外国乐曲时，只要“查明曲调系何国所造，因何而作，写明某国之曲调，译出作曲之缘起，然后奏此一曲，或喜或怒，或哀或乐，其情可以领悟矣”②。

笔者看到这篇文字时曾哑然失笑。该文虽未言及中国音乐乃国粹之类的字句，但如此试图以中化西的理想不正是反映了作者抱守“国粹”的观念吗？设想以这样的态度来发展中国音乐文化，那将是怎样一种奇怪的嫁接？祝湘石的确是一个有着丰富想象力而又热爱中国传统音乐文化的人。在他的另一篇短文《说曲谱之代音字母》中，其奇思妙想丝毫不亚于上文。

---

① 祝湘石：《中西音乐之比较》，《音乐季刊》1924 年第 3 期，第 6、7 页。

② 祝湘石：《中西音乐之比较》，《音乐季刊》1924 年第 3 期，第 8 页。

文章对中西音乐在记谱法上的优劣作了比较，与上文观点相同，认为中乐记谱一目了然，而西乐记谱则易使人发生误解，初学者因为“五线谱复杂，一时不及记忆，故不得不用简谱代之”。但作者认为简谱的1234567同样易给人以所用音仅此七音的误解，虽有音的升降记号，但也不能从根本上解决问题。与中国十二律相对应，作者认为不妨就将十二音写作1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、11、12，如此则“中西律吕数十二位相同”。为避免乐谱书写中10、11、12与1、2、0等数字发生混淆，作者建议对10、11、12等字加用圆圈，如⑩为工尺谱中的“五”字，这样音阶中就可不必使用西乐谱中的升降记号了。[①]

沉浸在古老文明中不能自拔，对外来事物不求甚解，以并不适合于时代发展但却认为是人所不及的中国古代文化来生硬地改造西方现代文化，这绝非发展中国音乐所应选择的道路。与崇尚西乐者“以西衡中”的音乐价值观所不同的是，罗伯夔与祝湘石对中西音乐的比较是“以中衡西”。在罗伯夔看来，西乐之音阶结构只不过是中乐之变化相生而已，其价值难与中乐相比及；祝湘石则提出了具体构想，试图在记谱法、乐器等方面进行“以中化西”的努力，这无不是“以中衡西”音乐价值观的体现。这一价值观是与近代以来国粹主义文化思潮中的“西学中源说”一脉相承的，即罗伯夔所谓“西乐之ABCDEFG七音即古乐之宫商角徵羽变化相生”，这可称之为“西乐中源说”。“西乐中源”的观念在洋务运动时期国人接触西洋音乐时即已产生。应当说，“以中衡西”与“以西衡中”，都是一种极端的音乐价值观，这种音乐价值观，非但不能清醒地认识到中西音乐之不同的表现及其实质，更不会达到罗伯夔所谓“沟通中外，进音乐之大同”的理想，况且，在中国音乐作为弱势文化而存在的历史境遇下，以国粹主义的态度、“以中化西”的方式试图沟通中西而达于音乐大同的理想，只能是一厢情愿的梦想而已。而且，以今天的眼光来看，使中国音乐与世界大同，也不是中国音乐的发展方向，其最终结果只能是导致作为弱势文化的中国音乐为世界音乐所同化，失去中国音乐所特有的文化身份。

对于罗伯夔和祝湘石的观点，我们不能简单地以无知来加以评判，或许他能够

---

① 祝湘石：《说曲谱之代音字母》，《音乐季刊》1924年第3期，第1—3页。

代表我们无法考知的当时一部分人对于中西音乐的态度。比如，有人认为中国古琴“仅需七弦，可抵风琴一百一十九键之用”，且琴之“上中下三段亦均可取泛音，轻邈绵婉，凡百乐器，无足与匹，故称无上之乐”[①]。这种极不理性的对中西音乐的比较认识，同样是“以中衡西”音乐观念的鲜明体现。

此外，值得一提的是，表现出“以中化西”音乐观念的还有童斐[②]的《中乐寻源》一书。在本书“自叙”中，童斐道出了他写作此书的缘由：

> 因念中国自学校之兴设，有音乐一科二十年来，教者学者歌谱乐器悉资传于外国，若中国固无音乐者然。颇自短气。平心思之，中国言乐之书，汆箧盈架，欲举以为教正，不知从何处说起，是未可咎教音乐者之取材异国。[③]

有感于此，童斐编成此书，同时希望于音乐有深研究者共同讨论：

> 倘讨论者日多，纠吾谬者日众，而中国音乐竟因是以流传，不为异国音乐所刬灭，幸甚，幸甚。至于发挥光大，纳任昧于一堂而同化之，则俟之贤者。[④]

可见童斐的理想不仅是希望中国音乐“不为异国所刬灭”，且有把被他视为“任昧”蛮夷的异国音乐为我所同化的胸怀。童斐长洲同学吴梅在书“序”中对童斐这样评价道：

> 童君伯章，悯近世俗乐皆取材岛夷，中邦法曲若存若亡，因作《中乐寻绪》一书。
>
> 君书出，而海内承学之士知华夏自有正声，不囿于岛夷简陋之学，因进而

① 天虚我生：《中西乐律同源考》，转引自李岩《论国乐改进观念的衍变（1899—1949）》，刘靖之、吴赣伯编《中国新音乐史论集》第五辑《国乐思想》，香港大学亚洲研究中心 1994 年版，第 58 页。

② 童斐（1865—1931），字伯章，江苏宜兴人，曾任刘天华早年所在学校——江苏省省立师范学校校长和上海光华大学教授等职。1926 年出版《中乐寻源》一书。

③ 童斐：《中乐寻源》，上海商务印书馆 1926 年版。

④ 童斐：《中乐寻源》，上海商务印书馆 1926 年版。

考同律，辨音韵，发挥光大，远正始之。[①]

从中也可进一步看出童斐深深的国粹情怀。

（三）复兴雅乐　振兴国乐

作为“五四”时期一位有影响的音乐家，郑觐文的一系列音乐活动与理论著述，可以视为国粹主义音乐思潮崛起的代表，因而，论述这一时期国粹主义音乐思潮的发展，就不能不重点考察郑觐文的音乐思想以及大同乐会的音乐活动，“复兴雅乐，振兴国乐”的思想主张，其代表人物也正是郑觐文。

1914年，郑觐文开始担任上海仓圣明智大学的古乐教员。其间，应该校广仓学会的邀请，康有为等著名学者曾来此讲学，“康有为宣扬的大同理想和大同世界，引起了郑觐文的强烈共鸣”[②]。康有为对“大同”世界的设想带有“空想”的乌托邦性质，但在当时确是具有重要的社会启蒙意义。那么，同样有大同理想的郑觐文，他心目中的“音乐大同”是怎样一种情形呢？1929年出版的《中国音乐史》一书序言中的一番论述，有助于我们了解他的音乐观。

这里可见“世界大同”思想的影响，在郑觐文看来，音乐应趋于大同是有着音乐上的学理依据的：

音乐之产生，由于造化大法，纯全天然性质，与他种学术不同，非人力所能改造。是故中西律体皆止于十二相生之法，亦完全相同。[③]

但是，与康有为的“世界大同”理想一样，音乐上的“大同”同样只能是一种空想。郑觐文当然也看到了这一理想实现的极大困难，尽管他也有着身体力行的一腔热情，但他首先面对的却是中国传统音乐在西方音乐强势之下的尴尬处境：

---

① 吴梅：《中乐寻源·序》，上海商务印书馆1926年版。

② 林晨：《昌明国乐　希求大同——重评郑觐文》，中国艺术研究院音乐研究所、香港中文大学音乐系编《音乐文化》，人民音乐出版社2000年版，第98页。

③ 郑觐文：《中国音乐史·序》，大同乐会1929年版，第2页。

西乐风行于中国不过二十年，势力之增进可惊可骇。海内学者知与本国文化有重要之关系，乃提倡国乐不遗余力。但数年以来，所得效果实是平平。①

对此，他也有自己的看法：

岂真西乐优而中乐劣乎？曰：此无他，西乐为科学性质，中乐为自然性质，有纯驳之难易，一也；西乐有显明之书谱，学者依法研究，无周章疑问之处，中乐无切用之专书，学者有无所适从之苦，二也。倘亦如西法于乐理有详实之说明，于乐法有精密之谱式，澈底解决，安知进步之速不与西乐同功乎？②

郑觐文对中西音乐的比较今天看来当然有失肤浅甚至偏谬，但他试图使中国音乐与西方音乐一样达于进步的迫切愿望，却是令人尊敬的。因而，当朋友对他说“今日者，科学昌明，要有新知识，古代学说均在推翻之列，君何必自苦乃尔”时，郑觐文的回答是“否，否”，并不无激情地说：“文明古国，竟蒙无乐之诮，然而告朔之气犹存。”《中国音乐史》一书的出版，目的就在于“整理大小雅俗，一律公开”。郑觐文还充满希望地设想：

设一大规模之乐团，征求海内音乐专家，共同负责，酌古斟今，澈底研究，造成有价值之国乐，以与世界音乐相见，安知固有文化不能复兴。③

由此可见，郑觐文一方面承认中国音乐在势力上暂时落后于西乐，但又认为西乐与中乐是相通的，且中乐较西乐发达为早，因而应深入研究旧有国乐，在此基础上创造出“有价值之国乐”，从而复兴中国音乐。那么，郑觐文是如何理解“国

---

① 郑觐文：《中国音乐史·序》，大同乐会1929年版，第2页。
② 郑觐文：《中国音乐史·序》，大同乐会1929年版，第2—3页。
③ 郑觐文：《中国音乐史·序》，大同乐会1929年版，第3页。

乐”的呢？他说：

> 国乐是国家音乐的性质，不是普通丝竹就可拿来作代表的。[①]

郑觐文认为，就国家音乐的内容而言，它又可以称作“制乐”，它是“在一切杂乐之上，规模宏大，学理完备，自古相传”。他将制乐分为三大类：一是“雅乐”，其历史最为久远，“是中国音乐的根本”，“在上古时代立过许多很大的功劳。后来成为郊天祀圣的永远国教的音乐”；二是“大乐”，它施于朝会大节，与万古不变的雅乐相比，“大乐是因事业而成，历朝不同”，可称之为“功业的音乐”；三是“国乐”，它的性质是“专司对外”，“在中国春秋时代最风行，（现在西洋各国也是特别注重的）前清名燕乐”[②]。可见，郑觐文所谓国乐就是指中国古代用于郊庙祭祀、国家大典的雅乐与燕乐，与我们今天所理解的泛指中国传统音乐的国乐概念有着很大的不同。

1919年5月，郑觐文将其于1918年创办的“琴瑟学社“改为“大同乐会”，并声明“以研究中西音乐归于大同”为宗旨。[③] 郑觐文及其所领导的大同乐会，带有鲜明的国粹主义色彩，他们的主要目的在于对传统国乐（主要为丝竹乐曲）包括古代雅乐的改编与演出，从中既可看出对一部分传统国乐富有建设意义的新演绎，也可看出一定的复古倾向。概括说来，郑觐文与大同乐会的国粹主义思想的实践活动主要体现在以下两个方面：一是仿造古乐器；二是古乐演奏与古曲改编。大同乐会保存国粹、发扬国乐的最为重要的途径不在于仿造古乐器，而是整理、改编国乐曲目，举办国乐音乐会。但是，必须指出的是，尽管在郑觐文看来，国乐主要是指古代的雅乐与燕乐，但这样的古乐在谱调上毕竟难以复响，因此，除一些他们根据古乐而自己创作的雅乐风格的作品（如《国民大乐》）外，更多的是改编与演

---

① 郑觐文：《郑觐文在大同乐会演说制乐》，上海《申报》本埠增刊，1928年7月22日。

② 郑觐文：《郑觐文在大同乐会演说制乐》，上海《申报》本埠增刊，1928年7月22日。

③ 关于“大同乐会”的成立时间说法不一，但据郑觐文本人在《申报》发表的《演说制乐》一文中“本会发生在民国七年，初名琴瑟学社。民国八年五月，改名为大同乐会，正式成立”等内容（参见郑觐文《郑觐文在大同乐会演说制乐》，上海《申报》1928年7月22日本埠增刊），可知它成立于1919年。

奏了一些当时见诸传承的琴曲或琵琶音乐。

另据不完全记载，大同乐会从1924—1934年间举行的各种演出有20余场，但其中只有两次演出雅乐的记录，更多的演奏形式则是经大同乐会加以高低声部配置后的数十人的丝竹合奏。① 这一方面说明，再现或复兴古乐毕竟不是一件容易实现的事情，同时也表明郑觐文与大同乐会的主要活动并非以复古为唯一旨归。不仅如此，郑觐文和大同乐会还有与西方管弦乐队同台演出的活动。在1933年5月21日于上海大光明戏院举行的工部局乐队的特别音乐会“GRAND CHINESE EVENING 大中国之夜”的英文节目单上，我们可以发现该场音乐会的第一部分，是大同乐会的两个节目：其一为大同乐会乐队的国乐合奏；其二是卫仲乐的琵琶独奏。节目的第二部分是当时旅居中国的俄国作曲家阿伦·阿甫夏洛穆夫（Aaron Avshalomov，1894—1965）创作的《晴雯绝命辞》（为人声和乐队而作）和交响诗《北平胡同》。② 这次中西合于一堂的音乐会给人们带来了怎样的审美评价呢？当时在私立上海美术专科学校教授法语和美术史的傅雷在《时事新报》上发表的一篇评论《中国音乐与戏剧的前途》，可以让我们大致想象当时人们的听乐感想。

文章的主旨似乎不在音乐评论本身，而是借此将批评的矛头指向了音乐的国粹主义：

> 盲目地主张国粹的先生们，中西音乐，昨晚在你们的眼前、你的耳边，开始第一次的接触。正如甲午之役是东西文化的初次会面一样，这次接触的用意、态度，是善意的、同情的，但结果分明见了高下：中国音乐在音色本身上就不得不让西方音乐在富丽（richesse）、丰满（plénitude）、宏亮（sonorité）、表情机能（pouvoir expressif）方面完全占胜。即以最为我人称道的琵琶而论，在提琴旁边岂非立刻黯然无色（或说默然无声更确切些）？《淮阴平楚》的列营、擂鼓三通、吹号、排队、埋伏中间，在情调上有何显著的不同，有何进行

---

① 参见林晨：《昌明国乐 希求大同——重评郑觐文》，中国艺术研究院音乐研究所、香港中文大学音乐系编《音乐文化》，人民音乐出版社2000年版，第114页。

② 此节目单现收藏于上海音乐学院。

的次序？《别姬》应该是最富感伤性（sentimental）的一节，如果把它作为提琴的题材，那么，定会有如《克莱策奏鸣曲》Sonateà Kreutzer 的 adagio sostenuto 最初两个音（notes）般的悲怆；然而昨晚在琵琶上，这段《别姬》予人以什么印象？这，我想，一个感觉最敏锐的听众也不会有何激动。可是，琵琶在其乐器的机能上，已经尽了它全部的能力了；尽管演奏者有如何高越的天才，也不会使它更生色了。至于中国乐合奏，除了增加声浪的强度与繁复外，更无别的作用。一个乐队中的任何乐器都保存着同一个旋律、同一个节奏，旋律的高下难得越出八九个音阶；节奏上除了缓急疾徐极原始的、极笼统的分别外，从无过渡（transition）的媒介……中国音乐之理论上的、技巧上的缺陷是无可讳言的事实，不必多举例子来证明了。①

对此，日本学者榎本泰子评论说：

大同乐会演奏的传统音乐，与紧随其后的第二部分阿甫夏洛穆夫的“根据中国的主题与节奏为管弦乐队而作的交响乐作品”形成了鲜明的对照，具有讽刺意义的是其结果让一部分中国人痛感中国音乐的落后。②

我们不能否认傅雷本人音乐审美趣味上对西方音乐的偏好，但从富有音乐修养的批评文字来看，大同乐会单一声部的音乐效果与西方管弦乐队的多声轰鸣相比，还是让一部分国人感觉到了中国音乐在表现体制上与西方音乐相比，有诸多不及之处。傅雷把这次中西一台的音乐会比喻成“甲午之役”的较量，可见当时国人对于中西文化比较的心理是耐人寻味的。大同乐会以保存国粹而闻名，但这次音乐会所收到的效果大概与郑觐文等人的预想恰恰相反，即，它使一部分国人与“国粹”的距离越来越远了。但是，今天看来，尽管大同乐会的上述一系列演出在当时遭到

---

① 傅雷：《中国音乐与戏剧的前途》，傅敏编《傅雷谈音乐》，湖南文艺出版社 2002 年版，第 101—102 页。

② ［日］榎本泰子：《乐人之都上海——西方音乐在近代中国的发轫》，彭瑾译，上海音乐出版社 2003 年版，第 217 页。

了一些人的批评，但相比于这一时期一些完全与西乐绝缘的国粹主义音乐家，郑觐文及其同人所做的努力在一定程度上是值得肯定的。通过对一些传统乐曲的改编与演出，他们留下了一些有着鲜明民族风格的音乐作品，同时也在当时国乐与西乐难以势均力敌的情境下，通过公开演出的方式向国人乃至西人昭示着中国传统音乐应有的生命与价值。在认识到中西音乐势力的比较中，中国音乐已是“累卵之危，亦莫如今日”① 的现实下，他们为复兴国乐而表现出的极大热忱便不能不令人起敬。因此，今天看来，郑觐文率大同乐会与西方音乐家同台演出，内中很重要的一点，恐怕还有欲使西方人了解中国音乐的良苦用心。为此，他甚至有过将其著述《中国音乐史》译成英文的想法：

> 本编为宣传固有文化起见，拟一面译作英文传布海外。②

这一并未实现的愿望足见当时郑觐文复兴与弘扬中国古乐的大志胸怀。

在某种意义上讲，对于国乐的珍视与弘扬，是与民族情感紧密联系在一起的。有一则史料可以让我们更深入地了解促成郑觐文国粹主义思想的外部因素。

1933 年 2 月，也就是在郑觐文与大同乐会参加“大中国之夜”音乐会的几个月之前，英国文豪萧伯纳访华抵达上海。为欢迎萧伯纳，由大同乐会举行了演出，接待萧氏的有宋庆龄、蔡元培、梅兰芳等政界、文化界名流。其间，萧伯纳在与梅兰芳的谈话中，认为中国戏剧演出时过于喧闹，在对中外记者发表谈话时，萧氏甚至认为中国无文化可言。郑觐文对萧氏两次谈话很是不满，于是很快写了一篇题为《辟中国无文化可言之谰言》，署名“许如挥”于《申报》发表。针对萧伯纳所谓中国戏剧有锣鼓多杂声的指责而梅兰芳的无以辩驳，郑觐文写道：

> 吾今欲为萧君告者，锣鼓系中国唐代所作，常用以与丝竹合奏，逊清嘉庆二十八年，特于宴飨大乐中，加入十番一套，锣之大小有十种，鼓之大小亦有

① 郑觐文：《中国音乐史·序》，大同乐会 1929 年版，第 3 页。

② 郑觐文：《中国音乐史·凡例》，大同乐会 1929 年版，第 2 页。

> 十余种，现在所存之谱，尚有十八套，音色有管弦拉击四大类，乐器至多，凡敲击类者，均为复音交响性质，与社会上普遍之丝竹小品，截然不同。又考唐史所载：明皇曾在花园中，自以羯鼓作大乐合奏之指挥，顷刻闹百花齐放，亦可见锣鼓价值之一斑矣。吾愿君以后勿再作此不完全之论调，吾更愿梅君多读古书，作根本之研究，不再以三十年戏剧生活骄人……凡负有文化之责者，皆当加以注意焉。至于田乡文化，其状态如何，萧君亦未指出，令人费解，然则中国真正之文化何在？曰四千年前已有专词名为声教（一曰礼乐），上自国家大典，下而社会交际，以及士人诵赞，小贩营生，甚至乞丐求食，莫不有一部分之音乐化，萧君之所谓大自然文化者，当在此而不在彼云。①

这是一篇非常精彩的批评文章。文化的隔阂以及以欧洲文化为标尺的文化价值观，使萧伯纳认为中国乃无文化之国，中国音乐粗陋不堪，但郑觐文以其对中国传统音乐的深厚修养，对中国传统文化价值的切身体认，对萧伯纳进行了有力的反驳，同时对国人也不啻是上了一堂生动的维护民族文化的课。但是，我们从郑觐文慷慨激昂、旁征博引、以古论今的文字中，分明还是看出其迷信古书、附会古人、尊崇礼乐的思想，在理解他对萧伯纳观点的批驳的同时，也不能不指出他近乎迂腐地钟情于已与时代不相适应甚至早已佚亡之古乐的文化守旧心理。

综上所述，无论从郑觐文的音乐著述还是他与大同乐会多年来的一系列音乐活动，都可看出郑觐文及其同人在当时所表现出的强烈的国粹主义音乐思想。这其中既有试图复兴古乐、不合时宜的复古之举，亦有躬而行之推广现存国乐的有益实践。与前述一些国粹主义者不同的是，郑觐文看到了只有创作新的国乐才是国乐振兴的根本所在。经他们改编的《春江花月夜》等一些国乐作品，已被赋予了新的艺术生命，至今还回响在民族音乐的舞台上。与一些极为保守的国粹主义音乐家，如王露、罗伯夔等人相比，郑觐文的音乐思想及其实践活动无疑有其积极而值得肯定的一面。但是，郑觐文对古乐，尤其是不可再现的宫廷雅乐与宴享之乐的推崇，

---

① 许文霞：《郑觐文佚篇〈辟中国无文化可言之谰言〉论考》，《音乐艺术》2004 年第 2 期，第 71—72 页。

甚至试图复古雅乐的实际行动，又使得他的音乐思想与王露等人一样，有着极为落后的一面，如郑觐文自己所说，“钻入古乐之圈套”而不能脱身。就关心国乐前途这一点而言，同样是为国乐振兴而鞠躬尽瘁的刘天华，在对待旧有国乐以及创造新国乐的态度上却与郑觐文有着极大的不同。刘天华主张学习西方音乐借以改进国乐，同时在中西音乐的融合中创造新的国乐，没有试图音乐复古的言行，其音乐观是相当开放的。与刘天华相比，郑觐文显然要保守得多。

二、 二三十年代对国粹主义音乐思潮的批判

“五四”时期是一个西方文化开始全面影响中国的时期，各种思想学说与主义纷至沓来，科学与民主思想渐入人心。20 年代在政治上讲是一个“城头变幻大王旗”的乱世之秋，但同时又是一个思想自由、百家争鸣的时代。各种思潮间的交锋此起彼伏，话语权的争夺丝毫不亚于硝烟弥漫的战场厮杀，一时间可谓众声喧哗、主义迭出。这一切在社会的各个领域中都有着激烈的表现：政治上的民主精神与专制思想的惊心动魄的斗争，道德上的新风尚对旧习俗的冲击，文学领域里新文体新内容与旧文体旧题材的相互对垒，旧戏守护者与新剧推崇者的尖锐论战，学术领域里传统价值的重估与保守势力的抗衡，等等。但是，不管何种名目的思潮间的斗争，其实质是新旧文化的斗争，是传统与现代之间的较量。

笔锋犀利的鲁迅曾对“国粹”以及国粹主义思想进行了无情的嘲讽和抨击：

> 什么叫“国粹”？照字面看来，必是一国独有，他国所无的事物了。换一句话，便是特别的东西。但特别未必定是好……譬如一个人，脸上长了一个瘤，额上肿出一颗疮，的确是与众不同，显出他特别的样子，可以算他的“粹”。然而照我看来，还不如将这“粹”割去了，同别人一样的好。[①]

这实际上是对以糟粕为国粹的文化观念加以鞭挞。在论及一些外国人针对中国

① 鲁迅：《随感三十五》，《鲁迅全集》第二卷，人民文学出版社 1983 年版，第 111—112 页。

文化的猎奇心理以及一些极端守旧的国粹主义者时，鲁迅尖锐而不无辛辣地指出：

有些外人，很希望中国永是一个大古董以供他们的赏鉴，这虽然可恶，但还不奇，因为他们究竟是外人。而中国竟也有自己还不够，并且要率领了少年，赤子，共成一个大古董以供他们的赏鉴者，则真不知是生着怎样的心肝。[①]

他还援引一位朋友的话说：

要我们保存国粹，也必须国粹能够保存我们。[②]

鲁迅的批评当然主要是针对那些视“小脚”、“辫子”之类仍为“国粹”的封建思想，我们没有必要对号入座地把某些音乐国粹与此等同起来。但是，这一时期对国粹主义音乐思想的批评，也是新旧文化思想斗争的重要内容之一。

与文化界对国粹主义的批判以及新旧思潮的激烈交锋相比，本不景气的音乐界显得相对平静与逊色。但这并不等于说音乐领域与批评界就是一潭死水，郑觐文的国粹主义音乐思想以及大同乐会的一系列音乐活动，在当时即遭到激烈的抨击。

20年代，文艺批评家张若谷[③]撰文对国粹主义音乐思想加以讽刺道：

直到现在还有大多数识了几个臭字的读书阶级，中了圣贤思想的遗毒，沉湎在“中国自古为礼乐之邦”一类的酸文里面，常在梦想三代以前的中国古代音乐，墨守着那荒乎其谬的中国音乐的道统……因此常慨叹发出“我华夏四千年相传之古乐，益放失而不可复复循，亦移宫换羽之通矣!”一类的牢骚语来。其实这一辈子所谓关心提倡古乐者，都可以送上一个糊涂虫的绰号。[④]

① 鲁迅：《忽然想到》（六），《鲁迅全集》第二卷，人民文学出版社1983年版，第168页。

② 鲁迅：《随感三十五》，《鲁迅全集》第二卷，人民文学出版社1983年版，第111—112页。

③ 张若谷（生卒年不详），文艺评论家、小说家。江苏南汇人。1925年毕业于震旦大学，1926年任上海艺术大学教授。曾与上海音乐学校《音乐界》杂志主编傅彦长等合著《艺术三家言》。

④ 张若谷：《中国民众音乐》，傅彦长、朱应鹏、张若谷著《艺术三家言》，上海良友图书印刷公司1927年版，第305页。

此处显然是针对周庆云为郑觐文《雅乐新编》所撰序言中的国粹主义观点而来。大同乐会的一些演出活动也同样遭到张若谷的严厉批判：

> 他们这一辈人所提倡的、保存的、研究的所谓中国古乐，左右也不过“庙堂音乐”和“朝廷音乐”而已。这类音乐只是为举行礼仪时的一种点缀品……这不是我们要故意挖苦蔑视中国的古乐，只消看那保存中国音乐“硕果仅存”的上海大同乐会，最近不是应了孙传芳聘请，在南京做了古乐投壶的一出把戏么？无论他们的乐器设备多么完美，有琴、有瑟、有筝、有笙、有笛、有箫，但是终不过供给人家在举行礼仪时做伴奏罢了……再退一步想，即使这类音乐有时也可以用来“孤赏自娱”，但是终不出乎“涵养性情、陶冶身心”的作用，这已经失掉了“以同情方法来激励听众情绪”的音乐原则了。单从这一点上去观察，所谓中国古乐，即使没有人去推翻打倒它，也早没有存在的可能性了。对于这一举提倡古乐者的迷执泥古，我们倒也不必白费心思去叫唤他们觉悟……这辈所谓热心保存国粹的国乐专家们，他们不但常常恭而敬敬地努力拥护着那所谓正统的派从黄帝传下来的国乐，并且还要拼性命地去排斥那些“郑卫之声”的俚歌俗调。换一句话说，他们是要“小心谨慎”地卫护那“圣贤音乐”，另一方面却是要“防微杜渐”地去破坏“民众音乐”。[①]

可以看出，大同乐会的古乐演出活动亦如古时一样，只能是少数一部分旧文人或特定统治阶层的人在接受或利用它们，与生动活泼的民间音乐和正在兴起的群众革命音乐或新音乐创作相比，试图复兴古乐的活动的确已与时代发展极不协调，遭到众多的批判也就在情理之中了。

1934 年，鲁迅曾就《申报》报道的 8 月 27 日大同乐会演奏中和韶乐一事，一针见血地指出它“和现在的尊孔的精神，也似乎十分合拍”。但恰恰也是在这一

---

① 张若谷：《中国民众音乐》，傅彦长、朱应鹏、张若谷著《艺术三家言》，上海良友图书印刷公司 1927 年版，第 306—307 页。

日，浙江余姚的农民却为干旱争水而死伤人命。联系到那“承平雅颂”的中和韶乐，鲁迅辛辣地讽刺道：

> 我们除食肉者听了而不知肉味的“韶乐”之外，还要不知水味者听了而不想水喝的“韶乐”。①

大同乐会的古乐演奏究竟是一种怎样的演出效果呢？为什么会引发人们如此尖锐的批判？贺绿汀的批评文章可以大致帮助我们找到问题的答案。

1934年，在听过大同乐会祀孔典礼中的“中和韶乐”的演奏之后，贺绿汀发表了署名“罗亭”的批评文章。文章对整个演出过程做了详细的记载与评述，认为其仿古乐器的粗糙、演奏水平的低劣、乐曲效果的单调，无一不让本就心怀好奇的听（观）众感到大失所望，以至于“大多数人都在那里期望着这‘中和韶乐’的结束”。贺绿汀认为，对于“在如此沉闷的中国目前音乐界中”，大同乐会能够这样热心于古乐，不少人表示“值得钦佩”，但它同时所存在的“严重的错误”，同样必须加以指出。

首先，是仿古乐器的问题。由于“做乐器的人不懂发音学原理，对于乐器的构造并无精密的研究”，所以乐器“音量极小，音色亦不美”，好多乐器“都带有噪音”，且“各种乐器发音均不甚准确，差不多有许多乐器的同一音的高度都有很显然的差异”。至于某些以中国材料模仿西洋乐器形状所做成的乐器，其“实际价值与其说是一件乐器不如说是一件玩具”。因而，大同乐会的这些乐器，“至多只能陈列在博物院里供人考古，决不能作为发扬中华民族音乐的工具”。

其次，是乐曲方面的单调。对于全曲只是一个曲调大齐奏的单调乏味，贺绿汀说：“在这个二十世纪时代，除了极少数落后的民族以外，大都是有和声的，我们既不甘愿做落后的民族，那么我们就不应该拿这样没有和声的东西作为国粹之至宝。”以欧洲多声部音乐的标准作为衡量音乐的价值尺度，此处观点自然有其局限之处，但有一点不可否认，那就是自西方音乐传入中国以来，中国音乐中那种单一

---

① 鲁迅：《不知肉味不知水味》，《鲁迅全集》第六卷，人民文学出版社1981年版，第112页。

声部或大齐奏的音乐演奏，已远远不能满足人们的审美需求，何况是沉闷呆板、并非为娱人而作的雅乐之类。而且，典礼所奏的乐曲据说是自湖南某人所编曲子中抄来，乐曲中大量出现简谱的“4”音。贺绿汀讽刺说，这“祀孔的‘中和韶乐’”并非“中国的五声音阶”，而是“抄袭了西洋的六声音阶”，何其“滑稽”。

再次，是乐曲的演奏技巧不熟练。整个演出过程节拍错乱，“演奏员们看着谱子居然会弄错”。

最后，贺绿汀认为，大同乐会的努力固然使人承认，但“说他们是假借这样一个团体的名义，故意在社会上出出风头，以表明他们是保存国粹发扬中华民族的音乐的最前进的人物亦未始不可，因为中国现在像这样的团体实在太多了”。因此，贺绿汀鲜明地提出了自己的批评观点：

> 要复兴中国民族音乐，决非复古可以办到，中国人“今不如古”的观念是绝对错误的。①

30年代初，中国的新音乐创作并未取得多大的成就，不断创新写出符合新时代的音乐作品需要众多音乐家的努力参与，在历史音乐中裹足不前，泥古、保守的国粹主义音乐思想，对中国音乐的进步与发展没有丝毫作用，这是贺绿汀批评国粹主义音乐现象的主要原因。此外，贺绿汀说出这番话的时候，救亡音乐思潮已经兴起，新兴大众音乐正逐渐成为时代音乐的最强音。大同乐会复兴古乐的活动不但不能在实质上达到振兴国乐的目的，对于民族精神的振发同样起不到积极有效的作用。游离于时代大潮之边缘的国粹主义音乐思想及其实践，必然引起积极投身于反映时代思潮的新音乐家的激烈抨击。

此外，青主、沈知白等熟谙西方音乐的音乐家也都从音乐创作的角度，对模仿古乐与复兴古乐的活动提出批评。在他们看来，古乐只有研究的价值，而无模仿再造的必要。青主说：

---

① 贺绿汀：《听了祀孔典礼中大同乐会的古乐演奏会以后》，《音乐教育》1934年第二卷第八期，第71页。

古乐自是古乐！假定中国的古乐是好比宰制19世纪的Beethoven的音乐这样极有艺术的价值，亦不过是古乐而已。……研究古乐是很可嘉的，但是模仿古乐，就模仿到逼真，亦不过是逼真而已，既不是古乐，亦不是今乐！虽然可以说是仿古，但是究其实，并不是古人的作品，亦不是我的作品，徒然浪费心力，细思之，何必哉?①

青主的这段话讲得极有见地，以此考量郑覲文与大同乐会的某些演出活动，就不难理解，在新音乐创作刚刚得到初步发展的30年代，复兴古乐的举动于新音乐的发展起不到任何有益的推动作用。

沈知白对大同乐会仿造古乐器以及演奏古乐的活动的批评则更为严厉。他认为，古乐只能作为创造新国乐的材料，而不能以此作为国乐的代表，试图复古更是不符合历史的进步：

将古乐改头换面，另立名称，用几十种乐器，同时同调，大吹大擂起来，也不能算是发抒中国民族性的国乐。研究古乐的目的，不过是把些尚未失传的古曲，整理出来，预备做将来创造国乐的材料罢了。倘若有人明目张胆主张“音乐复古”，这可真是倒行逆施了。②

正如国粹主义者讥刺崇尚西洋文化者“数典忘祖”的评价一样，反对国粹主义音乐思想者同样对国粹主义者作出了“倒行逆施”的指责。

抗战全面爆发后的30年代末，在论及新国乐的创造应当表现时代精神、符合历史进步的问题时，陈洪也对妨碍新国乐发展的国粹主义音乐思想提出了严厉的批评：

---

① 青主:《音乐的好尚》,《乐艺》1930年第一卷第二号，第19页。

② 沈知白：《二十二年的音乐》，姜椿芳、赵佳梓主编《沈知白音乐论文集》，上海音乐出版社1994年版，第22页。

> 国粹家的通病，是缺乏科学的、实验的头脑，不肯虚心承认自家的短处，接受人家的长处，宁愿抱残守缺，故步自封，结果把国粹的本身愈加围困起来，大有使它渐钻入牛角尖里的趋势。有时受外来的刺激太深，老羞成怒，难免有一点义和团式的牢骚，于是“国”“西”之间，鸿沟愈深，愈无调和的余地。但西洋学术是现代的，国粹则是古代的；西洋学术好象活的水不停地往前流，如江河之入海，愈流则愈宽；国粹则好象一湖死水，没有新的来源，正慢慢地在干涸下去。国粹家们不去想办法疏通水路，或引导它去和江河的流水相接触，却把湖周围的堤防高高筑起，这实在是一个自杀政策。①

陈洪认为，在中国，复古思想实是最为有害的一种文化观念，它不但会直接阻碍音乐的进步，其危害还会及于“文化的全部”。因而，陈洪一针见血地指出：

> 在准备创造新国乐的时期，最需要“急起直追”和“迎头赶上”的精神，而这种精神的最大敌人便是“愈古愈好”的复古思想。②

陈洪对国粹主义的批判，实际上道出了国粹主义音乐思想是中西音乐矛盾关系的产物，在中西关系中，中国音乐与西方音乐实际上又构成了古代与现代的差异。因此，从发展的眼光来看，与西乐老死不相往来的国粹主义思想，只能导致中国音乐生命的衰败乃至枯竭。相反，建设和发展符合时代进步的音乐文化，就要摈弃国粹主义观念，坦然接受与融会外来音乐，在新音乐或“新国乐”的创造中推进中国音乐的发展。

“五四”以来学习西乐、创造新音乐的思潮与国粹主义音乐思潮的对垒，在30年代初达到一个激烈对抗的短暂高潮，随着30年代后期抗战的全面爆发与救亡音乐思潮的高涨，国粹主义音乐思潮迅速走向衰落，对国粹主义音乐思想的批评也基本上偃旗息鼓。

---

① 陈洪：《新国乐的诞生》，《林钟》1939年创刊号，第6页。
② 陈洪：《新国乐的诞生》，《林钟》1939年创刊号，第10页。

三、 国粹主义音乐思潮的历史局限及其实质

从前述可以看出，对国粹主义思潮尤其是以大同乐会为代表的音乐活动的批判，其原因很大一方面缘于国粹主义音乐思潮与时代发展的隔膜和不相同步。其主要表现就是，国粹主义者大都对西乐的输入持排斥态度乃至极大的厌恶或恐慌心理，对于接受外来音乐因子以创造中国新音乐的思想不予认同，“没有看到时代发展和音乐发展的必然趋势，没有看到中国传统音乐远远落后于时代、落后于民众心理的事实，没有看到在时代变革的大洪流中音乐变革的重要性和必然性，企图以不变之音乐应万变之时代”[①]，依然希图中国音乐能在传统音乐尤其是雅乐或一部分文人音乐的基础上得以复兴或缓慢发展，这样的观念，显然与20年代后逐步发展的新音乐创作以及30年代抗日救亡的音乐活动格格不入。他们既不愿意跟随时代的大潮加入到新音乐的探索与创作中，也不愿意积极吸收外来音乐文化的合理因素对中国传统音乐加以新的融合与创造，而是游离于时代大潮的边缘，沉浸在古老文化中不能自拔。就任何时代而言，这样的音乐观念都是极为保守、不利于音乐文化的发展，何况是20世纪上半叶那样一个动荡不安、社会变革激烈的时代。

“五四”时期国粹主义音乐思潮之所以迅速崛起并产生一定的社会影响，其主要原因来自于西方音乐的进一步输入，以及带有鲜明西乐特征的新音乐创作的初步发展。在试图与后二者的比较与分庭抗礼中，国粹主义音乐思潮的根本目的在于希冀中国传统音乐特别是那些曾经代表中华古老文明的古乐、雅乐的复兴。在“排斥西乐，复兴古乐”、“西乐中源，以中化西”和“复兴雅乐，振兴国乐”三种国粹主义音乐思潮类型中，无须赘言，第一种类型对于中国音乐文化的发展没有任何价值，正如闭关自守的国策只能使一个国家故步自封难以进步一样，排斥外来文化的极端保守主义音乐思想，同样不会推动音乐文化的丰富和进一步发展，泥古与复古不是中国音乐的出路所在。第二种类型同样有着明显的保守主义特征以及死守本位文化的自大与惰性，但毕竟有一丝融会他种文化的心态，因而不能加以全盘否定。

---

① 居其宏：《20世纪中国音乐》，青岛出版社1992年版，第18页。

第三种类型，在表现出与前二者同样具有的强烈民族文化情感的同时，能够正视外来音乐文化的冲击又不极端排斥外来音乐文化，对西方音乐采取审慎接受的心理，同时试图对国乐的某些不及西乐之处加以改良与改进，因而在一定程度上有利于传统音乐的发展，有其值得肯定的一面，郑觐文与大同乐会在国乐改编方面的努力可资代表。

但是，这三种略有不同的国粹主义音乐思想又都有其共性所在，那就是在音乐的创作方面缺乏甚至没有强烈的创新意识，因而也就很少有新的音乐作品的创作，他们更多的是留恋于既有旧乐却难以在此基础上作出新的探索与发展。音乐艺术的进步最重要的在于音乐家对自我的不断超越与新作品的不断出现，就这一点而言，国粹主义音乐家更多的是继承者而非创造者。

从对国粹主义音乐思潮的分析也可以发现，国粹主义音乐家一般都有两个共同的特点：一是他们都从封建教育体制中接受了传统文化的熏陶，大都具有较为深厚的传统文化的功底，因而对这种文化的认同感就极为强烈，对民族文化有着深厚的感情；二是他们大都对盲目学习、追逐西方音乐而粗率抛弃中国传统音乐的现象持强烈的批判态度，因为他们对传统音乐文化价值的体认远较一般人深刻得多。因而，重新回顾二三十年代国粹主义音乐思潮的发展，应当改变的一种认识是，正如今天主张音乐文化的多元化一样，我们也应以宽容的历史眼光来看待当时音乐先辈们的文化选择，而不能对国粹主义者加以简单的贬斥性评价，一概而论为抱残守缺、食古不化乃至复古主义。不管是客观地讲还是无奈地说，20 世纪中国音乐思潮的发展，在很大程度上首先是受社会政治、经济与大文化环境的促动与制约使然，人们对中国音乐发展所作出的选择与努力，并非仅仅来自音乐艺术自身发展的驱动。因而，以客观、宽容而不是个人好恶为标准去评价前人才是应有的历史态度。一部分致力于国乐振兴的国粹主义音乐家与热情学习西乐、主张中西融合的音乐家们一样，都为中国音乐文化发展的多元化作出了真诚而自觉的探索。

最后需强调指出的是，综观 20 世纪二三十年代中国音乐的发展，其音乐主潮并非郑觐文、王露、罗伯夔、童斐等人所希望的依然以古代音乐为主体的延续。在西方文化不断强势涌入的时代背景下，在学习西方先进知识以及科学、民主精神大

潮的推动下，学习西乐以改进国乐以及借鉴西乐方法创造富有时代精神的新音乐的思想主张，成为这一时期更有影响力的音乐思潮。

（本文原载《中国音乐学》2005年第4期）

新音乐的理论基础

——以救亡音乐思潮为背景

20 世纪 30 年代至 40 年代前半期的“救亡音乐思潮”，是中国近代史上最为激动人心、也是历史内容最为沉重的一股音乐思潮。“九一八”事变后，在经过 30 年代最初几年的力量积聚与思想准备之后，随着 1937 年抗战的全面爆发，这一思潮迅速成为抗战时期音乐发展中的最强音。救亡音乐思潮就像决堤的黄河之水，一泻千里，汹涌澎湃，不可阻挡。从左翼音乐运动到新音乐运动，从雨后春笋般的抗战歌曲创作到遍地开花的群众歌咏运动，无不是抗日救亡大潮的涤荡使然，是救亡音乐思潮具有最广大群众基础的鲜明体现。救亡音乐思潮的核心内容，就是要求音乐要为抗战服务，音乐是民族解放运动中重要的精神武器，音乐创作应以反映中国人民抗日斗争的伟大主题为宗旨。在救亡思潮的统领下，无论是国统区还是解放区，所有爱国的音乐家都以不同方式为抗战而奉献着自己的音乐才智，有的甚至为此献出了宝贵的生命。尽管不同音乐教育背景中的音乐家对于抗战音乐的理解存在着一定的分歧，但在以音乐服务于抗战这一基本认识上是没有根本矛盾的。

救亡音乐思潮的兴起，使得左翼音乐家对“新音乐”这一概念的认识发生了重要的变化。最早由曾志忞于 1904 年提出，后来萧友梅、黄自等人在 30 年代也以不同方式提出的这一概念，基本上都是着眼于音乐的形态方面，主要是指在学习、借鉴西方音乐的基础上创造的不同于中国传统音乐的“新音乐”。但是，在救亡音乐思潮的发展中，新音乐被视为一种“新兴音乐”而赋予了新的定义与阐释。吕骥与聂耳分别在 1934 年和 1935 年都提出过“反映进步的大众要求”意义上的“新

音乐"[1]。此后，原本较为广义的新音乐继续被狭义化，新音乐实质上成为“无产阶级革命音乐”或“抗日救亡音乐”的代称。1936年，在提出“国防音乐”这一音乐统一战线的口号后，为团结更多音乐界人士以音乐为武器投入到抗日救亡活动中，同年，吕骥发表了《中国新音乐的展望》、《伟大而贫弱的歌声》，周钢鸣发表了《论聂耳和新音乐运动》、《从“九一八”说到新音乐运动》等文章，以“新音乐”作为运动的旗帜，正式提出了“新音乐运动”这一口号，并对“新音乐”这一对象进行了重新界定与全面阐释，对“新音乐运动”中新音乐的性质与任务作了具体的要求与说明。在《中国新音乐的展望》一文中，吕骥指出：“新音乐不是作为发抒个人底情感而创造的，更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言，而是作为争取大众解放的武器，表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众底使命。因此，它放弃了那些感伤的、恋爱的题材，同时也走出了狭隘的民族主义的圈套，从广大的群众生活中获得了无限新的题材。”[2] 可以看出，在救亡压倒一切的时代主题下，“五四”时期多元自由的音乐观念已经遭到批判，作为革命武器的新音乐正逐渐成为音乐创作的主旋律与最强音。

在救亡音乐思潮的发展中，“新音乐运动”成为最令人瞩目的音乐现象。抗战胜利前，作为抗战文化之一部分的新音乐创作始终是与救亡思潮密切地联系在一起的，新音乐运动因而最能反映出救亡音乐思潮的内容及其特点。可以说，救亡是新音乐最崇高的核心命题，新音乐则是救亡运动中最有力的精神武器；救亡音乐思潮成为这一苦难而伟大时代中音乐发展的灵魂，抗战中的新音乐也因而成为20世纪上半叶乃至中国新音乐发展历程中最为辉煌灿烂的篇章。新音乐运动不仅贯穿了整个抗战时期，且一直延续到解放战争结束，救亡音乐思潮中形成的有关“新音乐”的理论纲领，不仅成为当时的主流话语，更在40年代末逐渐发展为音乐领域里的权力话语。

那么，为救亡而兴起、发展，同时被赋予了特定内涵的新音乐是建立在怎样的

---

① 参见吕骥：《反对毒害音乐》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第201页；聂耳：《一年来之中国音乐》，《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社1985年版，第87页。

② 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，哈尔滨光华书店1949年版，第5页。

理论基础之上？其理论基础又具有怎样的内容实质？详细考察与分析新音乐的理论观念以及实质，不仅有助于我们更为深刻地认识救亡音乐思潮的表现特征及其本质，也是我们更全面地了解这一时期新音乐创作及其发展道路的不可或缺的重要方面。因此，本文对“新音乐”之理论基础的考察与论述，是立足于20世纪30—40年代“救亡音乐思潮”这一重要而特定的历史语境之中的，这是需要特别指出的一点。

综观救亡音乐思潮下“新音乐”的一系列思想理论及其实践，可以发现，以下几个主要方面成为新音乐理论基础的重要组成部分。

一、 音乐作为武器的功能观

中国人历来注重音乐的社会功能问题，从长期占据主流话语地位的儒家礼乐思想来看，音乐始终被视为是社会政治、国家盛衰的反映，音乐担负着移风易俗乃至维护国家统治的重大使命，尤其是在国家危亡的紧要关头，对音乐功能的认识往往会被提升到一个神圣的高度。抗日救亡运动的兴起，迅速激发了人们对音乐的社会功能的高度重视。在救亡音乐思潮的洪流中，人们高擎起音乐作为武器的大旗，以音乐是否服务于抗战这一价值标准，衡量着这一时期音乐的方方面面。在救亡思潮的统领下，音乐再也不是高雅的艺术享受或有闲的精神消遣，它已成为人民大众反抗帝国主义侵略的最有力的呐喊，是打向敌人的匕首、投枪与炮火，是抗日救亡、民族解放的最强大的精神武器。

冼星海曾在一篇短文中发出热情的号召：“同胞们：这是我们争自由的日子！我们要利用救亡音乐像一件锐利的武器一样的在斗争中完成民族解放的伟大任务。”① 陈原也明确提出：“音乐不单是一种艺术，而且是一种斗争的武器。”② 这种认识在整个抗日救亡运动与新音乐的发展中已是深入人心。在李凌（李绿永）看

---

① 冼星海：《救亡音乐在抗战中的任务》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷，广东高等教育出版社1989年版，第25页。

② 陈原：《序：论民族音乐的建立》，陈原、余荻编《二期抗战新歌二集》，广东曲江艺术图书社1941年版，第6页。

来，“新音乐运动只有能配合抗战才能成为大众解放的武器，才能有发展，否则便是死路”①。换句话说，新音乐就是为了抗战而生，新音乐已经变成了聂耳所说的“真刀真枪”，它的作用就是配合抗战，新音乐的发展舍此无他，别无选择。因此，是否服务于抗战，是否成为民族解放斗争中的战斗武器，是区分旧音乐与新音乐的重要尺度；“音乐是战斗的武器”的音乐功能观，成为救亡音乐思潮下新音乐实践的最为重要的理论基础。

歌咏活动不仅是新音乐作品最及时的发表形式，也是新音乐发挥武器功能的最直接的表现渠道，甚至可以说，救亡歌咏活动本身就是音乐作为武器的重要体现。正如陈原所说：“新音乐运动（特别是歌咏运动）从头就是民族解放运动中的一环，歌咏本身从头就成为民族解放的武器之一。”② 为了能使救亡歌咏迅速发挥其武器的功能，对救亡歌曲的创作就提出了相应的技术要求。李焕之曾说，“为着使歌咏能真实的普及，小形式的创作更有其重要性”，具体说来，就是“要创作出短小的、明快的、单纯的、生动的、大众化的歌曲。在今天，只有这样的歌曲，才能广泛地打入人民群众里面去，只有这样的歌曲，才能敏快地回答人民大众底要求”③。这种认识是符合当时广大民众歌咏活动的要求的，它同时表明，救亡歌咏运动一方面促进了民众最易直接参与其中的集体唱歌这一表演形式的进一步发展，一方面也使得齐唱、合唱等声乐体裁受到了突出的重视。

1942 年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出：“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器。”④《讲话》的精神进一步加强了人们对音乐作为救亡武器的观念的认识，成为鼓舞与指导新音乐创作的重要思想。

音乐“武器论”的产生，是民族危亡的特定历史时期的产物，它的提出对于发挥音乐在抗战中的积极作用是毋庸置疑的，正是在这样一种思想的激励下，才产

---

① 李绿永：《新音乐运动到低潮吗?》，《新音乐》1940 年创刊号，第 6 页。

② 陈原：《从本书的编刊说到二期抗战中的音乐运动》，陈原、黄迪文、余荻、余虹似编著《二期抗战新歌初集》序，桂林新知书店 1940 年版。

③ 李焕之：《群众向我们要求什么?》，《歌曲》月刊第一期，第 18—19 页。

④ 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》第二卷，人民出版社 1968 年版，第 805 页。

生了难以枚举的发扬蹈厉的抗战音乐，这些音乐成为艰苦抗战时期鼓舞人民的重要的精神力量。音乐“武器论”的进一步发展便是“音乐救国论”，这是抗战时期夸大音乐功能的结果。这种观念，无论是对于国统区还是解放区的音乐家，都有着一定的影响。30 年代初即有人认为：“要使整个的中国，走上有秩序有组织的大道，抗日剿匪，固未可缓；而厉行‘音乐救国’，却是基本工作。”① 40 年代初，麦新则进一步明确表示：“艺术在本质上就是为战争或为反战争，艺术不是也不能是平庸的中立的。”②

当然，历史地看，对于“音乐救国”这样一个口号也不必作出过分苛刻的批评，它毕竟反映了中华民族在生死攸关的抗日救亡时期，一部分爱国者或音乐家为此所表现出的极大热忱与奉献精神。正如“教育救国”、“实业救国”等口号一样，它们都是在抗日救亡这一特定历史时期，从事不同职业的民众针对自己的行业特点提出的救国口号。因此，对于这些口号的提出，必须以“从我做起”这样一个角度来理解当时人们的救国主张，而不能理解为只凭音乐，或依靠教育、实业就能救国。但是，需要指出的是，如果不能够全面地看待音乐在抗战中所能发挥的作用，将“武器论”加以绝对化，把它付诸实施的行为唯一化，将“音乐救国论”不适当地加以拔高，就极易导致其积极意义的丢失而走向极端，这样的认识正如“攘外必先安内”的“剿匪”政策一样，对于抗战而言是本末倒置。

因此，当音乐成为战争的附庸，服务战争成为音乐唯一的存在价值的时候，音乐作为救亡武器这一思想的合理内核已是大打折扣，它不但狭隘地理解了音乐的艺术本质及其社会功能的实现，极为偏颇地看待音乐在抗战中所起到的作用，更不利于音乐艺术的多样化发展。在这样一种非刀即枪的绝对武器论下，所有与它不相同的音乐创作或理论言说，必然要受到毫不留情的批判与排斥。这一点我们从新音乐运动中吕骥、李凌、章枚、赵沨等人对黎青主音乐思想的批评，以及更多的人对黎锦晖的流行歌曲乃至儿童歌舞音乐的旷日持久的广泛批判中即可看到。青主的“音

---

① 艺轻：《音乐救国》，《音乐教育》1933 年第一卷第八、九期合刊，第 116 页。

② 麦新：《音乐的本质是为战争或反战争》，吕骥编《新音乐论文集》，哈尔滨光华书店 1949 年版，第 97 页。

乐是上界的语言”的诗学譬喻与美学论说，被完全视为“唯心主义”的神秘论调，只能是“留着自己孤芳自赏，或焚烧寄与‘上界的情人’”[①]；黎锦晖的音乐则不仅是“靡靡之音”的最好注脚，而且被认为是“亡国之音”的现代代表。[②] 这一系列音乐观念上的分歧与变化，实质上反映了战争时期究竟需要什么样的音乐以及如何认识音乐的本质等一系列深层问题。但是，这些深层的理论问题并没有得到及时的解决，而是持续存在于整个新音乐运动的发展过程中，成为新音乐发展中的重要矛盾之一。对此，我们将在后文进行专门的论述。

二、 为政治服务的创作原则

救亡运动中新音乐创作的另一重要理论基础是：音乐必须为政治服务。

艺术与政治的关系，从来就是一个富有争议的问题。在“为艺术而艺术”或“唯美主义”的艺术观念看来，艺术就是艺术，它拒绝为特定的政治目的而存在。但是，这不等于说艺术可以与政治毫不相干；相反，在特定的历史时期与政治斗争中，艺术非但难以割断与政治的联系，而且极有可能成为某一政治立场的产物。在救亡音乐思潮下，不少音乐家也提出了音乐必须结合政治的问题。冼星海曾说过，作为增强抗战信心的大众歌曲的创作，必须“与政治密切联合”；工农音乐的建立应当“配合着整个政治和社会的基础”；作为配合战争需要的音乐，必须具有“彻底的斗争性、政治性、教育性、现实性、社会性的要素”[③]。如果说冼星海还只是提出了音乐创作必须与政治相结合的问题，吕骥则明确提出了音乐为政治服务的观点。

吕骥对当时一些抗战歌曲的创作提出了批评，认为它们存在着不为民众接受、不能和现实紧密配合以及一般化而缺少特殊的内容等三个方面的缺陷，但他对产生

① 章枚：《音乐真是高于一切么？——评青主〈乐话〉》，《音乐教育》1937 年第五卷第三期，第 44 页。

② 诚：《音乐的效能》，《音乐与美术》1941 年第二卷第七、八期合刊，第 4 页。

③ 冼星海：《民歌研究》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社 1989 年版，第 65、74、72 页。

这些问题的原因的分析及其提出的解决方案，却存在着很大的片面性。吕骥认为，“歌曲作者没有深入工作中去，没有透彻地了解民众和现实”，是造成某些救亡歌曲不成功的原因。这种分析是有道理的，但他同时认为，“不知道如何去反映政治口号，怎样去完成政治的任务”①，也是歌曲不受群众欢迎的重要原因。这种结论显然是站不住脚的，值得怀疑。因为，把音乐创作片面地理解为完成政治任务，把歌曲的内容表现理解为反映政治口号，恰恰是桎梏歌曲创作，使其难以具有生动的艺术性的重要原因。如此狭隘地理解音乐与政治的关系问题，必然不利于音乐艺术的发展。鲁迅先生曾说过：“一切文艺，是宣传……用于革命，作为工具的一种，自然也是可以的。”但他同时也指出：“但我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺……革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。”② 因此，也可以这样说，音乐可以用于宣传，但音乐毕竟还应是音乐，而不能变成政治口号的替身或纯粹宣传用的工具。

但是，在音乐作为救亡武器与音乐为政治服务的观念下，音乐实际上也就成为鲁迅所说的一种宣传工具，而且是救亡运动中一种最为感性、最为重要的精神工具。冼星海是这样看待这一工具的：“它是一种宣传工具，利用了它去宣传；它是改造社会的工具，它不但反映社会，而且更进一步改造社会……它是一种教育工具，在抗战期中教育了广大民众。”③ 具体而言，音乐成为抗战这一特定历史时期的宣传工具、教育工具和改造社会的工具。工具论和武器论在内涵上是相通的，即都是要“用音乐做唯一的斗争武器，配合着抗战，在政治领导之下”发挥出其威力。④

1942 年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，艺术为政治服务的思想在 40 年代得到了进一步的加强与巩固。

借用列宁的文艺理论，毛泽东指出：“文艺是从属于政治的，但又反过来给予

---

① 吕骥：《希望大家尝试——〈现阶段歌集〉引言》，《新音乐》1940 年第一卷第六期，第 18 页。

② 鲁迅：《文艺与革命》，《鲁迅全集》第 4 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 84 页。

③ 冼星海：《边区的音乐运动》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社 1989 年版，第 85 页。

④ 冼星海：《边区的音乐运动》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社 1989 年版，第 85 页。

伟大的影响于政治。革命文艺是整个革命事业的一部分，是齿轮和螺丝钉。”就现实来说，“中国政治的第一个根本问题是抗日”。因此，文艺服从于政治就是要求文艺必须服从于抗日这一中国政治的根本问题。由这一立论出发，关于文艺的批评标准，毛泽东认为应该是“以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位”；辩证地讲，就是“政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”①。这一权威性的讲话，从此成为此后几十年间指导中国文艺创作的根本方针和文艺批评的重要标准。

三、 现实主义的创作方法

综观三四十年代救亡音乐思潮的发展，可以发现，现实主义的创作方法无论是在具体的音乐作品还是音乐思想的建设与批评中，都得到了极为鲜明的体现。这一创作手法的理论来源不是暴露黑暗的“批判现实主义”，而是从苏联译介而来的“社会主义的现实主义”。

1933 年，周扬发表文章对苏联文艺界提出的“社会主义的现实主义”的创作方法进行了较为概括的介绍。作为社会主义革命的产物，周扬指出，社会主义现实主义的一个重要特征就是它的“大众性、单纯性”，从文学创作的角度讲，它必须是“为大众所理解”的“大众的文学”。② “社会主义的现实主义”这一概念在引进中国后不久，即在左翼音乐运动中成为指导性的理论纲领，尽管产生于苏联社会主义运动中的现实主义文艺方法也有其特定的内容与要求，但它所注重的文艺创作的“大众性”却是与中国新兴的大众文艺创作相契合与适应的。

1936 年，吕骥在《中国新音乐的展望》一文中明确提出了新音乐的创作方法应是来自苏联的“新写实主义（或译现实主义）”，③ 同时指出，虽然这一创作方法

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社 1968 年版，第 823、826 页。

② 周扬：《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”》，北京大学、北京师范大学、北京师范学院中文系中国现代文学教研室主编《文学运动史料选》第二册，上海教育出版社 1979 年版，第 324 页。

③ 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，哈尔滨光华书店 1949 年版，第 7 页。

还只是由进步的作者在创作实践中所获得，但它一定会随着新音乐的发展而成为中国新音乐创作的理论基础。吕骥的预见是准确的，关注大众，表现人民群众反帝、反封建斗争内容的新的现实主义的创作方法，成为此后众多音乐家自觉遵循的重要创作原则，冼星海后来所谓要“从实际生活中创作新兴音乐”① 的理论主张是这一创作方法的最为通俗的阐释。新的现实主义的创作方法不仅在自聂耳以来难以枚举的无数大众歌曲、救亡歌曲中得以忠实的贯彻，即便在相对抽象的器乐创作中同样得到运用。冼星海在谈及他的交响乐创作时曾说，这些音乐“在演奏时你可以听出中华民族几千年的历史，你可以感到中国伟大河山、工农、知识分子、党派及群众、斗争、灾难等情形”②。星海的表述难免给人留下其创作手法有着简单反映或粗糙描画现实之嫌，但在那样的历史形势下，试图在救亡歌曲之外以更为复杂的交响音乐形式，以现实主义的手法去反映和讴歌伟大的抗日战争与民族解放，是值得肯定的。遗憾的是，由于战争环境的影响，冼星海的交响乐创作没有得到实际演奏与进一步完善的机会。

现实主义的创作方法实际上贯穿了救亡思潮下新音乐运动的整个发展过程，成为新音乐创作的重要原则。李凌在给新音乐所下的定义中，认为音乐的任务就是反映现实，“中国新音乐是反映中国现实，表现中国人民的思想情感与生活要求，积极地鼓励组织中国人民起来争取建造自己的自由幸福的国家的艺术”；一言以蔽之，新音乐的作用就是“提示现实”、“推动现实”③。新音乐所提示出的现实形势是，中国正处在一个生死攸关的紧要关头；新音乐所能够起到的推动作用是，以音乐的热情与力量，促使人们投身到伟大的救亡运动中，谋求抗战的胜利与民族的解放。总之，救亡时期的新音乐“必须用现实主义的创作方法”④。

---

① 冼星海：《“鲁艺”与中国新兴音乐》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷，广东高等教育出版社1989年版，第40页。

② 冼星海：《现阶段中国新音乐运动的几个问题》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷，广东高等教育出版社1989年版，第125页。

③ 李绿永：《略论新音乐》，《新音乐》1940年第一卷第三期，第9、11页。

④ 陈原：《序：论民族音乐的建立》，陈原、余荻编《二期抗战新歌二集》，广东曲江艺术图书社1941年版，第9页。

四、 大众化与民族化的美学要求

以音乐作为救亡的武器就必然要求音乐要为反映这一民族斗争的政治服务，为这一特定内容的政治服务就决定了它的现实主义的创作方法，而在这样的理论基础之上，就一定要有与之相适应的新音乐创作的美学原则。作为武器的新音乐有着非常鲜明的两个美学特征，即内容与形式上的“大众化”和“民族化”。

在救亡歌咏运动的早期，人们即认识到了音乐在国家非常时期对于民众教育的极其重要性，提出了“音乐要民众化，民众要音乐化”的口号。[①] 但这一口号还没有就救亡音乐的形式与内容提出明确的理论主张。吕骥在《中国新音乐的展望》一文中曾提出过“民族形式，救亡内容”的歌曲创作要求，这种创作原则实际上已经包含了新音乐大众化与民族化的美学要求。

1938 年 10 月，毛泽东在中国共产党第六届中央委员会第六次全体会议上所作的报告中，提出了文艺创作要创造“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的问题。[②] 怎样才能创作出符合这一要求的新音乐作品呢？这一问题引起了广大解放区音乐家对新音乐民族形式问题的讨论。冼星海对此有着深入而成熟的思考，他认为，“大众化、民族化、艺术化”应是中国音乐的发展方向，[③] 并在一系列文章中特别强调了“大众化”和“民族化”的重要性。在他看来，中国新音乐的形式既不是对西洋音乐形式的照搬，亦非旧的民族形式的因袭，而是要创造新的民族音乐形式。这就要求既要“改良固有的音乐”，也要“发明中国的新和声原则和它的应用”，同时也要“参考西洋最进步的乐曲形式”和“研究世界最进步的作曲家国民乐派”的作曲方法和作风，而“发展中国工农的音乐是创造中国民族新

① 王绍先：《音乐要民众化　民众要音乐化》，《中国教育音乐促进会会报》1936 年第 3 期，第 6 页。

② 毛泽东：《中国共产党在民族战争中的地位》，《毛泽东选集》第二卷，人民出版社 1968 年版，第 500 页。

③ 冼星海：《〈生产大合唱〉座谈会记录》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第 1 卷，广东高等教育出版社 1989 年版，第 140 页。

形式最基本的出发点"[①]。不仅如此，在新兴音乐的创作中，冼星海认为"'大众化'为第一要紧"[②]，同时，新音乐的大众化与民族化是相辅相成的，其理论依据就在于"新音乐的方向是工农兵"这一重要出发点。[③] 由此可以看出，"工农音乐"是大众化、民族化的新音乐的最重要的代表形式，是这一美学要求的直接载体。

在救亡音乐思潮的统领下，新音乐表现内容的大众化、民族化并不是什么引起较大争议的问题，但如何探索新音乐形式上的民族化，在当时却有着不同的看法。在人们看来，新音乐民族形式的探索具有重大的意义，"创造民族形式是为了使音乐更有效地服役战争"。[④] 因此，它已是一个事关新音乐的功能实施的重要问题，我们不妨对有关探索新音乐民族形式的主要观点加以简要的介绍。

（一）利用民间音乐的旧形式

受毛泽东创造"中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派"观点的影响，龙文发表文章认为，要达到这一要求，要创造出中国音乐的民族形式，就必须"利用旧的音乐形式"。[⑤] 旧的音乐形式具体是指哪些方面呢？那就是"真正能够作为大众的精神粮食的""民谣、小调、戏曲之类"的"过去的旧东西"，因此，旧形式的利用则"首推民谣和小调"。龙文认为，之所以必须利用旧有的音乐形式以创造新的民族形式，是因为旧的音乐形式是为大众所最熟悉的，同时因为大众的音乐水平的低落以及他们对新的音乐形式的生疏，必然对新的音乐形式不易于了解，因而解决这一问题的办法就是"利用旧的音乐形式"，因为"旧的音乐形式是长久地广泛地存在于民间的，长久地流动于民间的，它的本身就具备着大众化的技巧，所以利用旧的形式可以使大众感觉到易学易懂，使他们增加学习的兴趣"。但是，只

---

① 冼星海：《论中国音乐的民族形式》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷，广东高等教育出版社1989年版，第49页。

② 冼星海：《"鲁艺"与中国新兴音乐》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷，广东高等教育出版社1989年版，第40页。

③ 冼星海：《民歌问题》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷，广东高等教育出版社1989年版，第77页。

④ 李绿永：《论新音乐的民族形式》，《新音乐》1940年第二卷第一、二期合刊，第20页。

⑤ 龙文：《中国音乐的民族形式与利用旧形式》，《每月新歌选》1949年第7期，第4页。

有旧的形式还不行，新音乐必须在旧形式下“配合以新鲜的内容”，不能因为旧形式的使用而影响了新的音乐内容，导致“新内容被旧形式所利用”。[1] 最后，龙文也指出，利用旧形式并不等于说旧形式就是最好的形式，而是因为在目前旧的形式是比较适合于大众的，为了更容易收到效果而“不得已”而为之的选择，它的最终目的是要在这个旧形式的“过渡阶段”之后，创造出新的民族音乐形式。

这篇文章没有为我们提供新的民族音乐形式的理论与设想，作者对“中国作风和中国气派”的理解也失于肤浅，即便是将新音乐限定在工农大众的范围内，他的观点也是极为保守的，没有认识到工农大众也有对新的音乐形式的要求，他们也能接受不完全同于旧形式的新形式，大量借鉴西方音乐形式创作出的音乐作品受到大众的欢迎就说明了这一点。但龙文的观点并不孤立，认为“利用旧形式，就是创造新形式”[2] 者不乏人在。他们没能指出旧形式会如何变为新形式，新的音乐形式究竟应如何创造，但从中可以发现他们关于新音乐创作方法的认识，即“旧形式”+“新内容”=“新音乐”。

此外，在关于救亡音乐的“中国化”的讨论中，也涉及对旧有民间音乐形式的利用问题，“中国化”是新音乐“民族化”的另一种表述。孙慎在谈到救亡音乐的中国化时曾说：“救亡歌曲的对象是中国人，中国人唱一定得中国化。”但是怎样才能做到“中国化”？他认为：“中国化一定得从中国固有的遗产里去找，从我们自己的旧戏（如京戏、川戏、楚剧、粤剧、徽戏……之类）和民歌小调中去发掘。”[3] 吉联抗也提出了同样的主张：“救亡音乐的‘中国化’，只有从整理民歌、接受遗产中得到。”[4] 这与上述利用旧形式创造新音乐的见解是一致的。关于歌曲创作的中国化问题，李焕之认为：“用西洋风格来表现中国底事物是不可能的……中国化是必须的。”其原因在于歌曲的服务对象是中国人民，歌曲必须在表现手段与情感内容上达到和谐的统一，因而，“要创造‘中国化’必须以发展‘地方性’

---

① 龙文：《中国音乐的民族形式与利用旧形式》，《每月新歌选》1949年第7期，第3页。

② 天风：《新音乐运动应注意的几点》，《新音乐》1940年第一卷第4期，第11页。

③ 孙慎：《歌曲的抗战化、中国化、通俗化》，孙幼兰、黄祥朋、吴毓清等编《中国现代音乐家论民族音乐》（中央音乐学院内部参考资料135号），1962年编印，第327页。

④ 联抗：《救亡音乐的接受遗产问题》，孙幼兰、黄祥朋、吴毓清等编《中国现代音乐家论民族音乐》（中央音乐学院内部参考资料135号），1962年编印，第317页。

作为主要的内容，各地方民间音乐的丰富的宝藏正待我们去发掘，去汲取，同时根据各地方言的特性而创造富有地方色彩的歌曲”①。这种主张与吕骥在《中国新音乐的展望》一文中提出的新音乐应以“各地方言和各地特有的音乐方言”创作具有“‘民族形式，救亡内容’的新歌曲”② 的观点是一致的。需要指出的是，为使抗战歌曲能够深入到最广大的民众中去，利用民间音乐的旧形式是完全可以的，但将其作为新音乐民族形式创造中的唯一出路则是危险的，新音乐民族形式的创造不应建立在排斥西方音乐因素和新形式的探索的基础上。

（二）继承一切优秀的民族音乐遗产

既然是民族形式的创造，自然要建立在既往音乐形式的基础上而有所创造，不可能是割断历史的新发明。在李凌看来，新音乐民族形式的创造应“基于民族音乐遗产上”③。所谓“民族音乐遗产”，是指“经过批判以后的民族音乐优秀传统的全部”，它包括“各式各样的旧形式和旧形式的各式各样的独特要素，和五四以来新形式的健康要素，还有此刻还未被民间旧形式所包纳的，然而已经在大众中间创造着运用着的，表现新事物新感情的生动活泼的音响、乐汇和样式，再加外来的适合取用的要素”④。这就是说，除传统音乐的形式要素之外，“五四”以来新创造的进步音乐的形式要素也是应当继承的重要部分，同时外来音乐的形式要素也是创造新的民族形式的有益补充。针对有人反对学习西乐的论点，李凌认为，批评地接受与参考任何一个外来民族音乐的素材，“不仅不会减少了自己民族音乐的光彩，正相反还增加了它的特色和催促了它的进步”⑤。但是，他也强调指出：“外来的音乐，只能刺激并帮助中国音乐之进步，不是拿来毁灭了自己的一切。”⑥ 这是针对盲目崇洋或全盘西化思想倾向的批评。

总之，新音乐的形式无论是基于民间音乐的旧形式，还是继承包括“五四”

---

① 李焕之：《歌曲中国化底实践》，《民族音乐》1942 年第一卷第二期，第 3、4 页。
② 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，哈尔滨光华书店 1949 年版，第 8 页。
③ 李绿永：《略论新音乐》，《新音乐》1940 年第一卷第三期，第 12 页。
④ 李绿永：《论新音乐的民族形式》，《新音乐》1940 年第二卷第一、二期合刊，第 4 页。
⑤ 李绿永：《论新音乐的民族形式》，《新音乐》1940 年第二卷第一、二期合刊，第 9 页。
⑥ 李绿永：《略论新音乐》，《新音乐》1940 年第一卷第三期，第 13 页。

以来的一切优秀音乐遗产之形式，最重要的一点就是如陈原所说："不能舍弃我们民族的独特的原素，也即是说不能舍弃我们民族的泥土味！没有这些泥土味，将不为大众所乐于接受。"① 因此，具有民族音乐的特质是新音乐性质的重要方面，只有做到音乐语言与形式上的民族化，才能更好地实现大众化的创作目的，新音乐的大众化是与民族化相辅相成的；同时，大众化不仅是一种美学要求，也是新音乐最重要的普及目的与传播方式。

（三）借鉴西乐创造新的民族形式

贺绿汀关于新音乐的民族形式的认识与上述两种观点不同，他认为中国新音乐"必须在现有音乐的遗产上重新建立起来"，因为"中国文化过去都是长期停留在封建社会里，所以一旦与西洋近代文化接触之后，大都显得落后"。因此，"无尽的民间音乐"，"从现代音乐的立场看来"，已经"不够代表新中国的音乐"，但是它们却是"创造新中国音乐的最宝贵的泉源"。基于现有音乐遗产之上，贺绿汀认为，黄自的作品"已显出新中国音乐的方向"②。以黄自音乐为代表的新音乐，实际上是在学习西方音乐的基础上，以西方音乐的基本语汇发展建立起来的。贺绿汀的观点无异于说，新音乐民族形式的发展应该建立在对西方音乐的学习与借鉴之上。支撑贺绿汀这一观点的理论基础是"音乐是世界的言语"。因为，不同民族的音乐并非像不同民族的语言一样难以理解与沟通，相反它们完全可以与其他音乐进行合流"而产生一种新的音乐"。因而，在贺绿汀看来，建立中国新音乐，创造中国的管弦乐与新歌剧，就必须首先去认真学习西方音乐的理论技术，提高与掌握音乐创作的技巧，在这样的基础上才能够谈得上建立新的中国音乐的理论基础，创造新的中国音乐的技术手法，也只有这样"才能创造出有世界价值的中国民族音乐"。③ 但贺绿汀同时也强调，这决不等于要把中国的音乐西洋化，也不是单纯模

---

① 陈原：《序：论民族音乐的建立》，陈原、余荻编《二期抗战新歌二集》，广东曲江艺术图书社1941年版，第7页。

② 贺绿汀：《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第62页。

③ 贺绿汀：《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第63页。

仿西洋音乐，“把外国的东西原原本本搬到中国音乐中来，并不妥当。这样硬凑起来，会变成不中不西，失去了中国的民族性”。在他看来，学习与研究西方音乐就是为了创造中国的和声、对位等技术手法，学习西方音乐形式的原则是必须“能够加强我们民族音乐的效果和不妨碍民族音乐的特性”，这是学习西方音乐的“上策”，也是构成新的民族形式的基础。[①]

很显然，相对于前述两种关于新音乐民族形式的观点而言，贺绿汀的认识具有更为开放的眼界和理论勇气，其实质在于它肯定了“五四”以来建立在学习西乐基础上的新音乐创作的实践成果，同时强调新音乐形式的创造必须汲取外来音乐的因素。新音乐的创作不是在旧形式的基础上加上所谓的新内容，而是要借鉴西方音乐的形式手段，在现有中国新音乐的基础上进一步探索与创造新的民族形式，旧有民族音乐的形式要素将会融入到新音乐的创作当中得以发扬光大，新音乐因此不会失去其特有的民族性。

贺绿汀关于音乐的民族形式的观点，反映了“五四”时期学习西乐思潮在战争年代的继续发展，对于救亡时期的新音乐创作而言具有积极的意义。因为，从事实上讲，救亡音乐思潮兴起之后的新音乐创作大都依然深受西方音乐语言及其创作手法的影响，大量的新音乐作品非常鲜明地体现了这一点。这一事实也潜移默化地使人们对音乐的中西关系问题的认识发生了一些微妙的变化：由于救亡音乐尤其是救亡歌曲在内容上的大众化与革命化，使得与之相依存的一些基本的西方音乐语汇已经被视为是中国大众的音乐语言；或者说，歌曲内容的中国化使得一些原本体现为西方特点的音乐形式也随之具有了中国的“民族形式”的特点。麦新曾以聂耳的歌曲创作为例说：“聂耳一部分的创作就可以称之为民族形式，因为这些歌曲的特点以及它们在群众间的流行是完全符合于这样一个说法的：‘新鲜活泼为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派’。”[②] 聂耳的歌曲创作尽管内含了民间音乐的因素，但它的主要组织手段以及形式要素却都是更为西方化的，将这些歌曲称之

---

① 贺绿汀：《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社 1999 年版，第 64 页。

② 麦新：《略论聂耳的群众歌曲》，《民族音乐》1942 年第一卷第三、四期合刊，第 8 页。

为民族形式，也恰恰反映了抗战时期因救亡歌曲的迅速普及，使得人们能够更为自然地接受那些西方化的音乐样式。

新音乐的创作并不反对继续有选择、有目的的借鉴西方音乐，但是，在强调新音乐形式民族化的批评话语下，30年代曾经较有影响的“音乐形式是音乐的工具”以及“音乐无国界”的观点，在40年代已经失去了它的话语力量并遭到一些新音乐工作者的严厉批判。针对“艺术是国际的”、“无须创造独特的民族形式”的观点，光未然曾不提名地批评道：“这些人不懂得统一中的多样性，正是为了丰富国际艺术的内容。中国人学西洋音乐，学得最好的，充其量只是一种模仿而已，倘使没有自己的创造，没有和自己民族气质的渗透过程，尤其重要的，没有自己民族音乐传统的发扬，那么，我们对于国际音乐艺术的贡献究竟是什么呢?”也就是说，西方音乐不是不可以学，但必须“将西洋音乐种植于中国水土之上，并以之继承中国音乐的传统，并更进一步地创造中国民族的新音乐”①。

光未然的批评是恰当的。强调新音乐的民族形式以及新音乐家所应有的民族思想是无可置疑的，但是，在由抗日而激起的民族主义情绪下，将“五四”时期本属艺术观念与音乐美学问题的“音乐无国界”说，视为是“在民族存亡关头的敌对的两国之间的背叛行为”的表现，并将其与汉奸思想联系在一起，就未免失之偏颇与极端了。②

在论述新音乐的大众化与民族化问题时，有两篇文章必须提到，那就是毛泽东的《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》。这两篇文章所提出的有关新民主主义文化的理论思想，成为此后指导新音乐大众化、民族化实践的理论基础。毛泽东指出：“现阶段上中国新的国民文化的内容”，“是以无产阶级社会主义文化思想为领导的人民大众反帝反封建的新民主主义”。这种新民主主义的文化是“民族的科学的大众的文化”。简而言之，“民族的形式，新民主主义的内容——这

---

① 光未然：《向着民族新音乐的道路前进》，《新音乐》1941年第二卷第四期，第12页。

② 对“音乐无国界”理论的这一评价来自1942年发表、署名“学鸳”的《音乐家的民族思想问题》一文，与1948年莫桂新发表的《音乐家的民族思想问题》一文相比照，二者应是同一篇文章。参见学鸳《音乐家的民族思想问题》（《青年音乐》1942年第二卷第二、三期合刊，第2—3页）；莫桂新《音乐家的民族思想问题》（《综艺》1948年第一卷第二期，第10页）。

就是我们今天的新文化。”这种大众的新民主主义文化“应为全民族中百分之九十以上的工农劳苦民众服务，并逐渐成为他们的文化”①。这里既指出了现阶段文化的新民主主义性质，同时也表明了大众化与民族化是新民主主义文化的基本特征。

在具体论述文艺的创作问题时，毛泽东说：“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”所有创作问题归结到一点，就是“一个为群众的问题和一个如何为群众的问题”。所谓为群众的问题，即“无论高级的或初级的，我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的”。此外，文艺为工农兵服务，还需要解决一个“下里巴人”和“阳春白雪”的雅俗矛盾问题，这涉及文艺如何为工农兵服务的重要问题。毛泽东提出了解决这一矛盾的原则，那就是“在提高指导下的普及”和“在普及基础上的提高”。对于新音乐的发展而言，毛泽东指出：“我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。”②

毛泽东以其严谨的理论阐述和对文艺问题的深刻理解，结合当时无可辩驳的社会现实状况，为当时文艺创作指出了一条正确然而却也是不可逾越的发展道路。他不仅指明了文艺为政治服务，为工农兵而创作的原则与方向，同时也强调指出了文艺创作所应遵循的社会主义现实主义的创作方法。这些纲领性的革命文艺理论的提出，明确了新音乐是新民主主义文化重要组成部分的文化属性，大众化与民族化是包括新音乐在内的新文化、新艺术的基本特征。在这样一种思想指导下，艺术创作再也不能是自我意志的表达与个人情感的宣泄，个体必须融入到集体当中，无数的“自我”凝聚成统一意志的“大我”。

《讲话》的发表以及延安的一系列整风运动，进一步巩固了新音乐创作大众化

---

① 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》第二卷，人民出版社1968年版，第666、667、668页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1968年版，第817—818、810、819—820页。

和民族化的美学要求，并使之成为解放区艺术创作的指南针，同时也深刻影响了国统区广大新音乐工作者的音乐思想。从此，广大边区的音乐工作者深入地开展了改造自我，深入民间和工农群众生活，学习民间音乐与工农群众语言的活动。他们不仅搜集整理了大量的民歌，而且撰写了一批有关民间音乐研究以及论述民间音乐与新音乐之关系的论文。更为重要的是，就音乐创作而言，深入工农兵、为工农兵而创作的最大收获，就是《兄妹开荒》、《夫妻识字》等一大批秧歌剧和新歌剧《白毛女》的诞生。秧歌剧运动不仅迅速影响到整个抗日民主根据地，并在抗战胜利后得以继续发展；在此基础上诞生的新歌剧《白毛女》，成为中国新歌剧创作史上里程碑式的作品，对中国歌剧的发展产生了深远的影响。新秧歌剧与新歌剧作品的诞生，正是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神的具体落实，是文艺为工农兵服务的文艺方针与现实主义创作方法的成功实践，是新音乐大众化、民族化美学要求的鲜明体现。

总之，救亡音乐思潮背景下所形成的新音乐的话语体系，是以上述理论基础为指导的，抗日救亡时期的音乐活动基本上是对上述理论话语的实践。但是，必须指出的是，救亡音乐思潮背景下形成的新音乐的理论话语，既为伟大的抗日救亡运动作出了巨大的历史性贡献，同时又在思想和实践中存在着一些未能克服的历史局限，比如过分强调以歌曲创作为中心而排斥其他音乐体裁、以思想性为绝对标准的价值观念、创作上的技巧贫乏与八股倾向，等等。这些历史局限不仅对当时新音乐创作的多样性健康发展带来了极大的制约作用，对40年代后期乃至1949年以后的新音乐实践也产生了一定的消极影响。限于篇幅，本文不再就此展开论述，拟作另文讨论。

（本文原载《音乐研究》2006年第3期）

分歧与对峙
——20世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争

30年代的中国音乐界，“学院派”这一称谓究竟由谁最先使用，现在已难以详加考证，但这一人为划出的音乐派别，显然是指以上海国立音专为代表的专业音乐院校里的音乐家们；并且，“学院派”这一在当时具有贬义的概念的出现，是与“左翼音乐运动”和“救亡音乐思潮”兴起后，对学院音乐家及其创作的批评分不开的。周巍峙先生在2001年纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会上的发言，可以让我们大致了解一位亲历三四十年代音乐发展的老人对这一问题的认识。在周巍峙看来，对学院派的批评是与30年代即已存在的“左”的思潮密不可分的：

> “左”的思潮的影响，在三十年代就有，当时所谓学院派，就是资产阶级派，还有将任光叫买办音乐家，而有些作品如《春天里百花香》、《四季歌》叫小资产阶级情调，或者叫没落情调的表现。当时冼星海的一些作品，也被划到印象派，印象派也是资产阶级，所以各种各样的人或事，排上这个队以后，除了救亡派，天下都是资产阶级。带着这种“偏见”，对排上这个队的人或者不屑一顾，漠视他的历史作用，或者加以夸大、攻击。[1]

---

[1] 转引自李岩：《冬来了，春还会远吗？——纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会要点实录》，《中国音乐学》2002年第1期。

从周巍峙的发言可以看出，“学院派”是作为“救亡派”的对立面提出的，学院派的阶级归属就是资产阶级，凡带有抒情特点或在创作技术方面较为考究的音乐作品就具有了资产阶级音乐的特点，同时也就可能被视为学院派的音乐，学院派音乐甚至成为抒情风格、技巧性强的音乐作品的代称。在1936年发表的《伟大而贫弱的歌声》一文中，吕骥就曾把任光、冼星海等人创作的一些抒情歌曲视为感伤主义的产物，认为这样的作品“不仅没有培养唱者和听众之奋斗的情绪，反而使唱的人和听的人迷惑了在它底感伤之中而不能自拔”①。

“九一八”事变后，救亡音乐思潮逐渐兴起，但最早谱写救亡音乐作品的不是于翌年兴起的左翼音乐组织的音乐家们，而是上海国立音专的教授以及一些20年代即已成长起来的音乐家。比如，萧友梅在“九一八”事变后很快就在音专带头创作了反映抗日救亡内容的《从军歌》,② 黎锦晖的《义勇军进行曲》则是“九一八”后最早在《申报》发表的爱国歌曲。③ 因此，很显然，将抗日救亡时期的学院音乐家和一些非学院音乐家划分为学院派与救亡派两个具有对立性质的派别，以及一些救亡派音乐家将学院派音乐家排除在救亡队伍之外的做法，都是极为轻率和不符合历史事实的。但是，尽管一些学院音乐家和后来许多非学院音乐家都自发地投身于抗日救亡音乐的创作当中，学院派与救亡派的阵营还是近乎楚汉之争的被人为划开了，其中很重要一个原因在于音乐创作的“专业”与“非专业”问题。向延生先生在《“学院派”的首领黄自——黄自对20世纪中国音乐的影响》一文中，对学院派和救亡派由来的论述，可以与周巍峙的回忆相互参证。向延生认为：

> 日本军国主义1931年侵占东北时，黄自、陈洪、何安东、唐学咏等上海、广州、南京音乐院校的师生，陆续创作了四部合唱曲《抗敌歌》等爱国歌曲；因其演唱技巧较为复杂，又多流行于音乐院校和专业演出团体，故而被称之为“学院派”。其后日寇又不断向华北发动进攻，中华民族面临生死存亡的危急

---

① 吕骥：《伟大而贫弱的歌声》，吕骥编《新音乐运动论文集》，光华书店1949年版，第17页。
② 见上海《申报》，1931年11月12日。
③ 见上海《申报》，1931年10月10日。

关头。聂耳等左翼音乐家根据时代和群众的需要，从1934年起创作出《毕业歌》、《义勇军进行曲》等深受群众欢迎的救亡歌曲，因而被称之为“救亡派”。①

因此，学院派的“学院”主要指上海国立音专以及私立广州音乐院等专业音乐院校，学院派音乐家也主要是指这些院校里的教师和一些学院出身的年轻音乐家。

有关学院派的批评与论争始于20世纪30年代左翼音乐运动与抗日救亡音乐思潮的兴起，抗战全面爆发后，学院派在舆论方面基本处于被批判的地位，而抗战胜利后对学院派的批判非但没有结束，反而大有愈来愈烈之势，其余响一直波及至中华人民共和国成立后很长一段时间，对1949年之后的音乐事业产生了很大的消极影响。因此，在论述抗战时期有关学院派之争的问题时，40年代后期一些新音乐工作者针对学院派的批判也有加以考察与叙述的必要，这甚至是回顾学院派之争时不可回避的一个重要方面。因此，纵观30—40年代有关学院派的纷争，我们可以大致地将其分为三个阶段：第一阶段是左翼音乐运动时期，其特点是“新兴音乐”崛起及其对学院派的批评；第二阶段是全面抗战时期，其特点是一些学院音乐家和救亡派音乐家针对抗战歌曲创作中“技术至上”和“技巧贫乏”的问题展开论争；第三阶段是抗战胜利后的40年代后期，其特点是在前两个阶段中形成的新音乐权力话语对学院派的攻击与贬斥。

一、 左翼音乐运动时期对学院派批评的兴起

30年代初，吕骥与张昊关于音乐中的实用主义的论辩，一方面反映出左翼音乐家对新音乐话语权的争夺，一方面也可视为是正在成长中的左翼音乐家对学院派所作出的公开批评。因而，这一场在双方均曾就读于国立音专但音乐观念却有着极

---

① 向延生：《“学院派”的首领黄自——黄自对20世纪中国音乐的影响》，《中国音乐学》2005年第3期。

大不同的青年音乐家之间展开的笔战，就有着非同一般的历史意义，也正因此，我们有必要对这场笔战中所反映出的其他问题再作一番简要的回顾。

1934 年，张昊发表了《从音乐艺术说到中国的实用主义》一文，文章的主旨，用文中最后两句话可以概括："为着中国民族的前途我们要求人民的精神生活与物质生活平衡，艺术建设与科学建设机会平等。在小学、初中、高中以及大学的艺术教育与科学教育之设施平等。"[①] 吕骥在读到这篇文章后，旋即对其提出了尖锐的批评。不过，吕骥对这篇文章主旨的把握显然是有偏差的，这不但表现在他并没有就张昊提出的"实用主义"问题展开论辩而是抓住文中顺便提及的"复古"[②] 一词展开了尖锐的批判，并且由此引申出这样的句子："从这里可以看到汀石君是怎样的一个自由主义者、怀古主义者"，"事实上他已经是比六朝五代元清还不如的现代中国的音乐专科学校的学生"[③]。吕骥的批评文章发表后，张昊随后撰文进行答辩，对吕骥所针对的"毒害音乐"、"复古"以及"比六朝五代元清还不如的现代中国的音乐专科学校的学生"等论点给予反驳。[④]

吕骥文章中所出现的"比六朝五代元清还不如的现代中国的音乐专科学校"一句显然是不妥的，它不仅令张昊本人难以接受，同时也引起了国立音专校友的不满，署名"东正"的批评短文即是针对这一点的。东正的文章认为，吕骥不应因反对张昊的观点而诋毁其本人也曾几次就读过的国立音专，恰恰相反，在东正看来，国立音专"对于世界音乐艺术在理论技巧两方面的研究努力与成功，已获得社会的定评"，吕骥的批评是不符合事实的。[⑤]

聂耳也注意到了在吕骥和张昊之间展开的这场论争，并在 1934 年于《申报》发表的《一年来之中国音乐》一文中作为"音乐论争小记"给予记述，但没有对

---

① 张静蔚编：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 200 页。

② 关于"复古"原文如下："想复古的人们也要注意：复古要复我们汉族征服黄河流域时代建设上古文明的充满活力与朝气像诗经所描写的古，莫复受外族凌辱的时代如六朝五代尤其是像元清做奴才的古。"张静蔚编：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 199 页。

③ 张静蔚编：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 201 页。

④ 张昊：《一点答辩》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 202—205 页。

⑤ 东正：《质穆华君》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 205 页。

此作出倾向性的评价，只是认为“这次的论争并未好好地发展下去”[1]。

吕骥与张昊之间的这场论争，是左翼音乐运动兴起后，作为无产阶级革命音乐的狭义“新音乐”与音乐形态学意义上的受西乐影响后的广义“新音乐”的不同话语间的较量。此外，还应指出的是，吕骥对张昊的批评以及对张昊、东正的再批评，意味着“救亡派”对“学院派”的批判已经拉开序幕。

继吕骥之后，聂耳旗帜鲜明地对“学院派”进行了更为猛烈的抨击。

随着《大路歌》、《义勇军进行曲》等歌曲在广大民众中的备受欢迎，聂耳在他生命的最后两年中逐渐成为具有全国影响的青年音乐家，同时也是左翼音乐家中的代表人物，因此，聂耳对学院派的批评，是能够代表当时左翼音乐家或救亡派对学院派的态度的。如果说在以黑天使为笔名所发表的《中国歌舞短论》一文中对黎锦晖颇具锋芒的批评具有其合理性与积极意义的话，聂耳在到达日本月余后（1935 年 6 月 3 日）于中国留学生举办的“东京艺术座谈会”的一次公开演讲中对学院派的抨击却显示出令人惊讶的片面与极端，从中不难见出“左”的思潮的影响。

据曾现场聆听演讲的聂耳的朋友伊文在 1935 年 10 月撰写的纪念聂耳文章中的回忆得知，在这次题为《最近中国音乐界的总检讨》的演讲中，聂耳把当时的中国音乐界划分为三个阵营：

> 一个是代表中国的封建意识的保守的音乐家群，受政府豢养的学院派，如国立音乐院的萧友梅等便是他们的代表。他们的工作，是死命制作古典的歌曲，供政府及一些学校采用，后来看见《毛毛雨》派之活跃和新兴音乐的抬头，他们便发觉了自己与民众相距太远。为了取得在大众间的地位，他们也曾作了许多如《吐痰歌》、《新生活歌》之类的半新不旧的歌曲，然而因为他们意识的落后，作品内容枯燥，结果除供政府御用之外，一点也得不到大众的欢迎。

---

① 聂耳：《一年来之中国音乐》，《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版，第 87 页。

> 第二便是所谓《毛毛雨》派的黎锦晖等。黎锦晖的作品如《毛毛雨》、《妹妹我爱你》等等风行一时，然而这些所谓“靡靡之音”的歌曲，虽然取得资产阶级及小市民的一时歌颂，但因与封建意识相抵触而遭政府禁止及为大众所唾弃，一经新兴音乐出现便失去了大众的同情，一天天走到牛角尖里去了。现在，黎锦晖他们虽还在死命制作“哥哥妹妹”的东西，然而街头巷尾已没有谁唱他们的歌了。这是证明了代表没落资产阶级意识的音乐已失去了时代的意义，当然要让别的来起而代之！
>
> 第三是《渔光曲》在电影中出现后，中国大众的音乐倾向便明显地转变了，《渔光曲》便适应他们的一部分的愿望而热烈地受到欢迎。《渔光曲》虽然替大众诉出一部分的苦痛，但它是悲观的、微弱的，不能给他们以满足，于是更前进、更有力的歌曲便应大众的需要而出现，自《码头工人歌》、《逃亡》、《开路先锋》等电影歌曲的异军突起，中国乐坛的新倾向具体地体现了出来。现在，中国新兴乐坛是天天在转变、在跃进，偕着革命的大众向最新的境域前进！[①]

是次演讲，在聂耳与母亲、哥哥、姐姐的通信，[②] 聂耳的朋友蒲风纪念聂耳的文章，[③] 日本作家齊藤孝治为聂耳而撰写的评传性著作[④]中都有简要记述；上述由聆听演讲的友人“伊文”记录的部分演讲内容，在中国学者王懿之撰写的《聂耳传》[⑤] 以及日本学者榎本泰子的博士学位论文[⑥]中都有引述。由于聂耳本人并没有

---

① 伊文：《记聂耳》，东京聂耳纪念会编《聂耳纪念集》（1935 年 12 月 31 日），转引自《中国近现代音乐史参考资料》第三编（1927—1937）“聂耳专辑”（油印本），中国音乐家协会、中国音乐研究所 1959 年 5 月 16 日编印，第 376 页。

② 《聂耳全集》编辑委员会编：《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版，第 159 页。

③ 蒲风：《天才损失年——悼聂耳》，《中国近现代音乐史参考资料》第三编（1927—1937）“聂耳专辑”（油印本），中国音乐家协会、中国音乐研究所 1959 年 5 月 16 日编印，第 380 页。

④ ［日］齊藤孝治：《聂耳——闪光的生涯》，庄丽译，上海音乐出版社 2003 年版，第 221 页。

⑤ 王懿之：《聂耳传》，上海音乐出版社 1992 年版，第 296—297 页。

⑥ ［日］榎本泰子：《乐人之都上海——西洋音乐在近代中国的发轫》，彭谨译，上海音乐出版社 2003 年版，第 244—245 页。

留下演讲内容的具体记录，因此，我们不能断定由其朋友据回忆而转述的上述引文是否真实地再现了聂耳当时演讲的原始内容，是否与聂耳的演讲本身有着些许的出入，但从聆听过演讲的蒲风以及聂耳友人张天虚等人纪念聂耳的文章[①]可以发现，上述引文的主要内容是基本可信的。值得注意的是，聂耳在国内对学院派虽然已流露出委婉讥刺的话端,[②] 但绝非此次在日本演讲中的措辞所可比拟。无论是对学院派的尖刻批判还是对“黎派音乐”与《渔光曲》的指责与贬抑，聂耳都是以他创作的“新兴音乐”为比照的。在他看来，面对以大众歌曲为代表的“新兴音乐”，学院派音乐创作以及城市流行歌曲的写作都已与时代格格不入。聂耳对黎锦晖的批评延续了他在国内一贯的观点，但对任光《渔光曲》的批评却与他在国内时的肯定性评价有着很大的不同，所可褒扬的只是以他本人作品为代表的大众歌曲创作。最为引人注意的是，在这次演说中，聂耳对以萧友梅为代表的学院派作出了根本性的否定。把学院派定性为“思想保守的封建意识的代表者”以及将学院派指责为供政府“御用”乃至为政府所“豢养”的贬斥性评价，都是相当尖刻而有失偏颇的。聂耳为中国近代无产阶级革命音乐所作出的巨大贡献是无可替代的，但他对学院派的批判中所反映出的“左”的音乐思想的深刻影响，也是应当指出的局限之处。

从聂耳对学院派的贬斥性评价，可以推想的是，在左翼音乐家中，对学院派作出否定性评价的绝非聂耳一人，他的言论只不过是其中的代表而已。聂耳在去世前1个月对学院派的批评可以视为左翼音乐运动时期救亡派对学院派批判的代表。1936年“左翼”文艺组织的自动解散以及随后“国防音乐”、“新音乐运动”口号的提出，并没有消除救亡派与学院派之间的隔膜，相反，左翼音乐运动期间救亡派对学院派的否定性批评依然延续下来，双方的矛盾焦点亦在此后日益加深。

---

① 天虚：《聂耳论》，《中国近现代音乐史参考资料》第三编（1927—1937）“聂耳专辑”（油印本），中国音乐家协会、中国音乐研究所1959年5月16日编印，第362页。

② 在1935年1月6日上海《申报》（本埠增刊）上发表的《一年来之中国音乐》一文中，聂耳在记述本年度电台播音时这样写道：“那些高踞在学府里的专家们，今年也有走到播音台里面去的。国立音乐专科学校的学生们，今年上半年每月总要到中西药房播音台广播一次音乐节目的……但这些节目在那许多千奇百怪的播音节目中，实在也难于引起人们的注意。”这里的叙述已不难看出聂耳对学院音乐家“高高在上”的不满。

可以看出，吕骥、聂耳对学院派的批评，表现出以左翼音乐创作为代表的“大众音乐”对以音乐院校专业音乐创作为代表的“小众音乐”的批评。左翼音乐家是当时对学院派展开批评的主要力量，救亡派也主要就是在左翼音乐运动中成长起来的音乐家。那么，救亡派对学院派的严厉批评其根本原因究竟何在?

在救亡派音乐家看来，学院派的音乐创作除却技巧上的考究外，没有其他可取之处，即便是讲究技巧也往往被视为是僵化模仿欧洲古典音乐的表现；相反，救亡派的歌曲创作更多的是着眼于歌曲内容与形式的大众化，强调以现实主义的革命音乐反映最广大民众的呼声与呐喊。但是，如前所述，最早创作抗日救亡歌曲作品的音乐家恰恰是以学院派为代表的音乐家，因此，客观地讲，学院派与救亡派音乐家同样认识到了音乐在反映时代精神、以音乐为武器鼓舞人民抗日救亡的重要性，二者在特殊历史时期对音乐功能的认识并没有根本性的分歧，只不过学院派更重视音乐创作的技巧问题，而救亡派则更强调歌曲的内容与思想性问题，二者各有所重。但是，二者在音乐创作上所出现的这种各有侧重的价值取向，却在此后的音乐发展中日益变得不可调和，最终成为救亡派与学院派矛盾斗争的焦点。

此外，从表象上看，学院派与救亡派之间的纷争也反映出一定的“雅俗”矛盾问题。任何历史时期的艺术创作中都存在着“雅”与“俗”（“通俗”而非“庸俗”）的矛盾关系，就当时而言，学院派因其创作技术的专业与严谨，显然是“高雅”音乐的代表者，而追求歌曲内容与形式的大众性的救亡派则无疑是“通俗”音乐的创作主体。但是，救亡派在批评学院派看重创作技巧的同时，却忽略甚至贬低了学院派音乐创作中同样存在的抗日救亡的大众性内容，这就势必导致批评观点的片面性。

总之，从前面几则引文可以大致看出救亡派与学院派之间矛盾斗争的焦点主要反映在三个方面：一是音乐是否反映抗日救亡的内容；二是音乐创作技巧的高下问题；三是音乐是否为革命的大众服务。事实上，在这三个矛盾问题中，后二者贯穿了“九一八”以后整个三四十年代的音乐发展，而第一个问题却是一个十足的假命题。因为，如前所述，不管学院派还是救亡派都是主张抗日救亡的，绝大多数的音乐家都有着深厚的民族感情和高尚的爱国情操，其中，学院派音乐家是率先创作救亡歌曲者，表现了知识分子最早觉悟和忧国忧民的宝贵品质。这是基本的历史事

实，无须赘述。

需要指出的一点是，有关学院派的论争，从舆论上看，基本状况是以救亡派对学院派的批评为主，当时以萧友梅、黄自为代表的学院音乐家很少有人对一些公开的批评作出回应，而是基本采取了保持沉默的态度。值得注意的是，贺绿汀是当时提出反批评的不多的学院音乐家之一，当时他还是刚刚走出国立音专的毕业生。从1936年贺绿汀在《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》一文中，可以发现前述“矛盾焦点”的凸显。

贺绿汀首先对正在兴起和发展中的大众音乐创作给予了较为客观的评价：

> 近年来因为国难深重，社会情况一日紧张一日，有些爱好音乐的热血青年，与文化界救国运动者发生联系，编出许多关于爱国运动及社会运动的歌曲，为一般爱国大众所欢迎。这些歌曲在音乐方面固然和以前日本式歌曲差不多，而且在作曲技巧上许多地方都显得幼稚，甚至生硬，但是他们利用简单的民谣曲，鼓气民众爱国的热潮，从民族运动及社会运动的观点上看来，我们却不能否认他们的功绩。①

这段文字透露出这样几个信息：一、当时许多爱国歌曲的作者多数为爱好音乐的业余音乐家；二、歌曲的写作仍然带有学堂乐歌时的编创痕迹，技术粗浅；三、这些爱国歌曲在社会大众中间产生了积极的作用。作为一个在国立音专接受过系统的专业作曲技术训练的青年音乐家而言，贺绿汀对当时一些大众歌曲所起到的社会作用的评价是符合历史事实的，既指出了其创作技术上的不足，又肯定了它们存在的必要性和积极意义。但是，贺绿汀对与上述大众歌曲一同发展起来的有关“新音乐”的一些思想认识却直截了当地提出了批评：

> 这时候有许多人认为：这就是中国新兴音乐的突起，中国音乐从此可以走

① 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第41页。

> 上一个革命的新阶段，这就未免过于夸张了。我们要晓得，一个新兴音乐运动的开始，绝不是偶然的，而且领导新兴运动的人，必须对于已有的音乐具有极其深刻的研究和修养，才能以新的立场加以客观的批判和扬弃，从而建立起自己新的音乐文化。①

贺绿汀提到的现象和观点在聂耳、吕骥以及不少左翼音乐家的文论与音乐创作中都是明显存在的，贺绿汀显然不同意这种关于新音乐发展的思想认识。在他看来，一些歌曲作者创作技术的幼稚是与他们提出的有关新兴音乐的观念认识所不相符的。他甚至毫不客气地指出：

> 像我们这些新兴的歌曲，事实上都是些短短的民谣，曲体的结构也是散乱的；有一部分的曲子与其说是音乐，不如说是一些配上了阿拉伯数字的革命诗歌或口号，和西洋音乐比较起来，至多只能算是对谱音乐以前的希腊罗马时代的音乐。②

贺绿汀所形容的“配上了阿拉伯数字的革命诗歌或口号”式的歌曲作品在当时的大众歌曲创作中是普遍存在的，翻阅30—40年代一些音乐出版物上发表的革命歌曲，就不难发现这种技巧幼稚的问题。不管贺绿汀把这样的歌曲比拟为古希腊时代的音乐是否合适，但是，强调起码的创作技巧与形式美感，应是音乐创作中的一个基本前提。就这一点而言，贺绿汀的批评看似苛刻，实则有其朴素的合目的性，即音乐首先应是音乐，是艺术，而不是其他。

“新兴音乐”创作中出现的技巧幼稚的问题，也引起了一些立场较为客观的音乐家的关注。1937年，章枚在《1936年新音乐发展的检讨》一文中就非常尖锐地指出：“新音乐虽然具备了种种优美的条件，它有一个很显明的而很严重的弱点。

---

① 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第41页。

② 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第41页。

如同每一个新兴的东西一样，它的弱点是‘技巧贫乏’。”这种技巧贫乏主要表现在歌曲“旋律的贫乏散乱”、“和声的缺乏及敷衍”以及“节拍的无规律”等方面。章枚认为，造成这种现象的主要原因是新音乐的迅速发展使得人们对此没有足够的准备，结果便出现了“粗制滥造”的现象，“甚至于只要会写1234567几个阿剌伯数目字的也来作曲了”。更为严重的是，章枚指出，一些技巧贫乏的歌曲作者还在指责作曲规则是“学究气”、“学院化”，认为“要从一切旧的规则解放出来”，“要自由——无限的自由”，其结果就是导致了一些技术贫乏的所谓“自由体”歌曲的出现。联系到这些问题出现的思想根源，章枚对吕骥在《中国新音乐的展望》一文中某些不重视技巧的观点提出了批评，认为吕骥实际上是在袒护上述技巧方面的弱点问题，而这一切问题从根本上反映了一部分新音乐工作者过激的“幼稚病”的表现。[①]

忽略技巧乃至排斥技巧，认为学习技巧就是“学究气”或“学院化”，这种观念发展至极端，就势必出现贺绿汀文中提到的“打倒学院派”的荒唐口号。贺绿汀说：“这时候有人提出‘打倒古典主义的学院派’的口号，这当然是指国立音乐院。”[②] 这样一个如临大敌的口号的出现，表明当时的音乐界已经面临着严重的宗派主义的不团结现象。贺绿汀没有指出“打倒学院派”的口号究竟为何人喊出，但从其下文来看，这一口号应是出自救亡派的阵营：“假如音乐院的人能作曲而不尽力产生救亡歌曲的话，应该群而攻之，这是对的。”[③] 很显然，“打倒学院派”的口号与救亡歌曲的创作有关。但是，这种对学院派没有尽力创作救亡歌曲的指责显然是不符合实际情况的，贺绿汀也指出了这一点：“音乐院在救亡歌曲的创作方面数量也不在少数，这是表示在这样狂风暴雨的时代，他们并没有放弃责任。”贺绿汀当然不会不知道“九一八”以后国立音专的萧友梅、黄自、应尚能、周淑安等教授们率先创作了反映抗日救亡的爱国歌曲，但是，他也非常客观地指出了学院音乐

---

① 章枚：《1936年新音乐发展的检讨》，《音乐教育》第五卷第一期，第73、75、85、83页。

② 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第42页。

③ 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第42页。

家歌曲创作中所存在的问题：

> 然而他们是孤立的，既不接近上海文化界，又不接近群众，简单通俗的歌曲固然也有，但有些过于艰深，不易普及，最大的缺点是歌词的内容太空虚。所以以后希望我们的音乐院的作曲教授们及同学们多和进步的上海文化界接近，多作些为一般民众易唱的通俗的爱国歌曲，以尽一份国民的责任。①

对于一般民众而言，学院派音乐创作的“长处”恰恰变成了其“短处”，即音乐上的追求专业技巧规范却不能为一般大众所接受和理解，所谓有“脱离群众”的局限。事实上，很难要求所有的音乐创作必须做到“雅俗共赏”。客观地讲，作为专业作曲家，学院派对技术的追求是无可厚非的，只要这种追求不是以牺牲音乐的整体艺术价值为代价。就音乐受众而言，也需要有不同表现形式的音乐作品的多元化存在，以满足不同层次民众的需要。学院派的音乐创作更多的是面向知识界特别是专业音乐人士，因此，不能强求所有的音乐创作都成为“下里巴人”，而“阳春白雪”就必须整个儿打倒。当然，面对当时日益觉醒的民族意识和抗日救亡的时代主题，贺绿汀还是主张学院派音乐家的创作能够更加接近民众，从而使他们的音乐作品能够在更广阔的范围内发生更大的影响。

总之，贺绿汀认为，无论从音乐的立场或社会的立场来看，音乐院不应该成为攻击的目标。他呼吁：“在当前民族危亡的时机，凡属参与音乐运动的人都应该赶快起来，尽量创作许多极有力量而通俗的爱国歌曲，以鼓动民众的热情，向民族革命运动的道路迈进。”② 这些认识无疑都是极为客观而有利于音乐创作的健康发展和音乐界的广泛团结的。遗憾的是，抗战全面爆发后，“救亡派”与“学院派”的矛盾并没有终结，而是一再发展并贯穿了整个抗战时期。

---

① 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社 1999 年版，第 42 页。

② 贺绿汀：《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社 1999 年版，第 42 页。

二、 抗战期间有关学院派的论争

抗战期间究竟需要什么样的音乐作品？救亡歌曲到底存在哪些不足之处？这些问题在救亡派和学院派之间的回答是完全不一样的。40 年代初，一些音乐批评事件，比如某些新音乐家对陈洪《战时音乐》与陆华柏《所谓“新音乐”》两文的批判，显示出抗战时期救亡派与学院派之间矛盾分歧的继续发展。[①] 正如前文所指出的那样，救亡派与学院派之间很重要的一个矛盾焦点在于音乐创作的技巧问题，这一问题也依然是抗战期间学院派与救亡派之间相互指摘的矛盾死结。其中，贺绿汀仍然是坚定地为学院派而辩争、坚持音乐创作应重视技巧的学院派代言人，尽管这时他早已不是被视为学院派的国立音专的学生，而是一名积极投身于抗日救亡音乐活动的音乐家了。

抗战期间对学院派的批评，除了被认为是不为救亡而创作之外，又多了一条“古典派和形式主义”的指责。1938 年，贺绿汀在《从“学院派”、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》一文中，不无忧愤地指出：

> 最近逝世的黄自先生回国以后，毅然以建设中国音乐文化为己任，埋头苦干，使它能初具音乐学校的模型……学校内部组织与课程，它与世界任何国家的音乐院相同，并未曾专门在贩卖外国的老古董，也未曾标新立异，最进步的国家苏联，它的音乐院校也不能例外……可是，一个这样起码的音乐学校，竟也被人随便加上一个“学院派”美名！攻击“学院派”的人大概有两种论调：一种论调说这些“学院派”脱离时代，不去做救亡工作；另一种论调说“学

① 1937 年，陈洪于《音乐月刊》第一卷第一号发表音乐随笔《战时音乐》一文，文章引起了李凌、歆天风等人的批判。参见李凌《略论新音乐》（载《新音乐》1940 年第一卷第 3 期）、天风《“救亡歌曲”之外》（《新音乐》1940 年第一卷第 5 期）等文章。1940 年，陆华柏在桂林《扫荡报》发表《所谓“新音乐”》一文，对新音乐概念及其内涵提出质疑，李凌、赵沨等人随后发表文章对此文展开批评。参见李凌《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》（载《新音乐》1941 年第二卷第 4 期）、赵沨《释新音乐——答陆华柏君》（载《新音乐》1941 年第二卷第三期）等文章。相关论争内容笔者将有专文论述，此处不再展开叙述。

院派”所学的是形式主义、古典派的东西，是死去的艺术。[①]

作为音专最具代表性的作曲家黄自先生，早在“九一八”事变后即创作了许多爱国歌曲，被视为学院派的国立音专就是由以黄自为代表的爱国音乐家一手培植出来的。在贺绿汀看来，抗战期间不但要产生那些用以唤醒民众、教育民众的救亡歌曲，还要进一步创作出能够代表中国音乐文化的音乐，所谓能够代表中国音乐文化的音乐绝不是那些填上抗战歌词的《打牙牌》或《十八摸》之类的庸俗小调。因此，贺绿汀认为：

> 我们的严肃的音乐委实还太少。实际上，即令是极简单的抗战歌曲，假如要使它有力，有煽动性，能够深入广大的农民工人群众中去，也得讲究点起码的技术。首先要有组织……剧本不好，总还有个故事在。音乐写得不好，只是噪音一团，使人听了讨厌。然而，这就是让一些似是而非的先生们所以喊出反“古典派”、“形式主义”口号的原因。……其次要有“音乐”，要能够抓住歌词的情绪在曲调里表现出来。我们的天才音乐家每每连歌词没看清楚，就在歌词上面填起12345来，就算是一首歌，要大家去唱。你常常会看见满纸都是极不通顺的句子，极其刺耳的滑稽的变态拍子！偏偏说这是新派音乐，是“粗线条”。[②]

可以看出，所谓“救亡派”与“学院派”之间在音乐创作上的矛盾焦点依然是创作技巧的高下问题，在贺绿汀看来，那些将学院音乐家视为学院派、古典派，将学院音乐家的创作指责为形式主义的人们，恰恰是不重视音乐技巧乃至创作技术极为幼稚与不了解音乐艺术规律者。贺绿汀的批评是与他在1936年的《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》一文中的观点相一致的，同时也就表

---

① 贺绿汀：《从“学院派”、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第50页。

② 贺绿汀：《从“学院派”、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第51页。

明30年代中期即已暴露出的一些问题在此后表现得更为明显了。在1940年发表的《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》一文中，贺绿汀写道：

有些人反对技巧，最讨厌人家谈技巧……我们不去虚心地学习进步的西洋音乐，不去借鉴人家的长处，以便更深入地研究并继承自己民族所特有的技法而空喊创造自己的技巧，这也是所谓的“左派幼稚病”。①

贺绿汀所谓的“左派幼稚病”也是与创作技巧问题紧密相关的，而且这一现象在当时的确是个十分突出的问题，麦新的《创作不是少数人的事情》一文就明显带有轻视乃至蔑视创作技巧的倾向。麦新认为：

由于在音乐的领域内唯心论思想长期的统治以及某些技术至上主义者过分地夸大了音乐的技术性，使很多人认为：音乐的创作是一件神秘而高超的事情，除了少数音乐专家外一般人是不能想望的。现实，把这种神秘的外衣剥去了，抗战以来作曲运动的开展和大批新的青年的作曲者的出现肃清了这种糊涂观念，这需要感谢聂耳同志，是他，给我们开辟了这一个道路，将音乐从唯心论的泥坑中挽救出来。有些同志问：没有学过作曲法可以作曲么？我们肯定地告诉他们：可以，完全可以。②

麦新以“创作的唯一源泉是生活，没有生活作品就没有生命”的唯物论认识来支持其观点，但他没有认识到仅有生活是不够的，生活固然是艺术创作的重要源泉，但生活本身却不是艺术。这样一个简单的道理在麦新那里被片面而机械地割裂开来了。“认为没有学过作曲法也完全可以从事作曲活动，一旦将这样的认识加以扩大，无疑就将音乐创作降低为一种人皆能之的低等游戏，以聂耳的作品作为这种

① 贺绿汀：《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社1999年版，第63—64页。

② 麦新：《创作不是少数人的事情》，《民族音乐》第一卷第五、六期合刊，第3页。

现象的产物也是对聂耳作品的误读乃至曲解。"[1] 不难看出，麦新的上述观点恰恰是贺绿汀所指出的不重视音乐技术、带有"左派幼稚病"特点的关门主义的思想倾向。麦新是把创作技巧的粗糙和战斗武器的低劣相比拟的，在他看来，"很多同志在这几年音乐运动中已学会了唱歌、简单指挥、简单乐理，是已具备了最粗浅最起码的音乐知识了……为什么不可以用这些知识来反映现实生活呢？当我们没有大炮飞机甚至步枪来抵抗敌人的时候，镰刀斧头土炮土枪都是可以拿来使用的"[2]。音乐既是一项复杂的精神劳动，又是一项专门的技术活动，没有接受过专门的作曲技术的学习与训练，是很难创作出优秀的音乐作品的。认为乃至强调没有技巧也可以从事音乐创作的思想，只能是从反对技术至上而走向技术至下的另一端。这种无视创作技巧重要性的思想造成了极大的消极影响，正如贺绿汀所谓：

> 抗敌歌曲到现在没有什么进步，有质量的并不多，大部分愈来愈是千篇一律。写歌词的人往往写得又空洞、又抽象、又不通俗；或者老是"起来起来"、"打倒打倒"，或者把许多的标语很机械地串联起来。作曲的人也老是那一套现成膏药，照样 12345 填下去。这是一个极其危险的现象。这种现象继续下去，会使人神经麻痹起来，对于这些救亡歌曲发生厌倦，也要直接影响我们同胞抗战的情绪。[3]

贺绿汀不但指出了技巧贫乏只能导致人们对抗战歌曲的厌倦，同时也进一步认识到这样一个问题，即蔑视技巧就有可能导致新音乐创作中的严重雷同和"八股倾向"。延安文艺整风运动后，"救亡派"音乐创作中出现的八股倾向，也引起了抗日民主根据地一些音乐家的不满。安波就曾在文章中尖锐地指出了抗战歌曲创作在歌词、节奏形式等方面存在着严重的八股倾向。[4] 从技巧贫乏到八股写作，最终也

---

① 冯长春：《20 世纪上半叶中国音乐思潮研究》，中国艺术研究院研究生院 2005 届博士学位论文，2005 年 4 月打印本，第 210 页。

② 麦新：《创作不是少数人的事情》，《民族音乐》第一卷第五、六期合刊，第 3 页。

③ 贺绿汀：《从"学院派"、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社 1999 年版，第 51—52 页。

④ 安波：《试论歌词上的八股》，《民族音乐》1942 年第一卷第八期，第 3 页。

就势必造成贺绿汀和李凌所指出的那样：抗战歌曲“在量上是有了飞跃发展，不过质的进步却非常缓慢”[①]；“把新音乐运动量的发展当作质的提高是危险的”，“只有质的提高，才能保证量的更进一步的发展基础”[②]。

抗战使绝大多数音乐家都加入了民族解放斗争的行列，但是，由于“救亡派”和“学院派”之间的积怨，使得音乐界存在着明显的不团结现象，宗派主义严重影响了音乐家之间的相互学习与共同合作，也在一定程度上制约了音乐创作的健康发展。这一现象，田汉在黄自先生的追悼会上就曾指出过：“音乐界团结了没有？没有！音乐界有派别没有？有！”[③] 可以认为，音乐界的不团结与宗派主义作祟的现象，从根源就在于救亡派与学院派之间长期的矛盾斗争与积怨所致。陆华柏曾在文章中非常真实地描绘出救亡派与学院派各自的心理特点：

> 从琴室里出来的音乐家，总以为自己是正统，根本不把街头野生的小子放在眼里；而街头野生的音乐家却目他们以“学院派”，“为艺术而艺术”，而以为只有他们的艺术才是革命的，有价值的。[④]

此处所谓“以为只有他们的艺术才是革命”的“街头野生的音乐家”们，大概指的就是以救亡派自居的音乐家。对于双方的态度与观点，陆华柏的评价是“彼此都不免失之于狭隘。从琴室里出来的音乐家总脱不掉傲慢和自大的习性；而街头的音乐家又太忽略了技巧与修养。其实他们彼此都有值得互请教益的地方。不过这种距离总该会随着时间而更为接近直到完全熔成一片罢”[⑤]。

陆华柏的评价是比较客观而中肯的，他的文章也进一步使我们了解到，抗战期间学院派与救亡派依然互有成见，矛盾积深。陆华柏所希望的“两者的距离会随着时间而更为接近直到完全熔成一片”的美好前景并没有实现，救亡派与学院派之间

---

① 贺绿汀：《关于作曲及其他》，《新音乐》1942 年第三卷第六期，第 241 页。

② 李绿永：《音乐短笔》，《新音乐》1943 年第五卷第四期，第 151 页。

③ 转引自贺绿汀：《从“学院派”、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》，《贺绿汀全集》编辑委员会编《贺绿汀全集》第四卷，上海音乐出版社 1999 年版，第 52 页。

④ 花白：《音乐与抗战》，《音乐与美术》1940 年创刊号，第 1 页。

⑤ 花白：《音乐与抗战》，《音乐与美术》1940 年创刊号，第 1 页。

的隔阂不但没有因抗战的胜利而得以化解，反而在抗战胜利后的40年代末期，随着以救亡派为代表的“新音乐”思想的主流化，二者的矛盾更为突出，学院派也从此处于被批判而无反批评的地位。

三、 40年代后期新音乐权力话语对学院派的抨击与排斥

抗战胜利后，尽管“救亡”的任务已经完成，但在左翼音乐运动和新音乐运动中成长起来的救亡派音乐家队伍却日渐壮大起来，以救亡派为代表的新音乐思想也逐渐成为主流音乐话语，在与学院派的“斗争”中，救亡派取得了事实上的胜利。救亡派的新音乐思想在抗战期间的确产生了极为重要的历史作用，新音乐思想影响下的抗战歌曲创作也为民族解放战争作出了突出的贡献，但是，救亡派一直存在的某些思想局限与错误认识却也一并保留下来，并继续在此后的音乐实践中发挥着极为重要的影响，其突出问题就是依旧对音乐的创作技巧采取漠视乃至贬抑的态度。

1947年，马思聪在《新音乐的新阶段》一文中，对抗战以来的新音乐创作给予了热情而崇高的评价，高度赞扬了它在抗日救亡中所发挥的巨大历史作用，并对聂耳和冼星海在新音乐历史上的地位给予了充分的肯定。但是，马思聪也明确指出了新音乐发展中所存在的一个主要问题，那就是新音乐已经从权威变为“八股”。马思聪说：

> 新音乐的新陈代谢工作是不够的，似乎不知不觉地，新音乐从权威变成了八股，有一部分新音乐的朋友，满足于自己的小天地，拿他们的八股去衡量中国所有的音乐创作，还以为一切不像他们的都不对，这就可怕了！①

音乐创作中的八股问题，抗战期间早已产生，抗战胜利后非但没有纠正却有着进一步发展的倾向。此外，马思聪也看到了这一问题的实质：救亡期间形成的新音

---

① 马思聪：《新音乐的新阶段》，《新音乐》（沪版），1947年第七卷第二期，第27页。

乐话语正在走向"权力话语"，在新音乐话语面前，其他音乐话语已经被完全边缘化或遭到彻底的批判与排斥。这种权力话语的制造者追根溯源就是救亡派音乐家，而被日趋边缘化的话语代表者则无疑主要是学院派的音乐家们。马思聪还指出了新音乐只强调思想而忽视学术的问题，他说："新音乐的朋友从开始就强调思想而忽略了学术，有的甚至否定学术，反对学术。"① 马思聪所谓"学术"实际上主要是指音乐的创作技术，而他指出的忽略学术乃至否定学术、反对学术的现象，则的确是在救亡派出现的早期即已存在，从前述有关论争中不难发现这一点。对于抗战胜利后，一些"新音乐"工作者依然存在的不重视学习技术的关门主义倾向，马思聪也提出了善意的批评。他一语中的地指出："新音乐在先天上是社会生活的政治要求的产物"，因此它的"学术性不浓"，这固然是由于历史条件的制约，"有的时候不容许有学习的好机会"。但是，"只晓得标榜着一面新的旗帜，反对学习（不敢公然反对学习），说那是高深，是不为人民所喜欢和了解，来掩遮自己的倦怠，自己对学习的辛劳的躲闪，这是对的么?"②

应当说，马思聪对新音乐创作中出现的关门主义的偏执思想的批评是实事求是的，对新音乐发展道路的反思也是切中时弊而又富有建设性的。但是，马思聪指出的上述问题并没有引起救亡派音乐家的重视，40 年代末，作为救亡派重要领导人的吕骥，在论及新音乐创作体裁问题时，依然反映出马思聪所批评的不重学术的关门主义倾向。吕骥认为：

> 必须认识以钢琴提琴音乐为主的时代已经过去了，那是资产阶级的个人主义时代的旧观点。今天是群众的时代，音乐也是群众音乐时代，群众音乐是以声乐为主，不是以器乐为主，尤其不是以西洋的钢琴提琴等独奏乐器为主。根据今天工作的需要，一般作曲者主要不是学习钢琴曲与提琴曲的创作技术，而是需要学习西洋齐唱歌曲，特别是苏联群众歌曲所表现的感情以及表现感情的

---

① 马思聪：《新音乐的新阶段》，《新音乐》（沪版），1947 年第七卷第二期，第 27 页。

② 马思聪：《新音乐的新阶段》，《新音乐》（沪版），1947 年第七卷第二期，第 27 页。

方法与经验，以为我们的借鉴。[①]

吕骥的上述认识，无疑是对1936年《论国防音乐》等文中“以救亡歌曲创作为中心”观念的继承和强调，这就使得在救亡音乐创作中一直存在的思想与技术的矛盾问题更为凸显出来。显然，吕骥更为强调音乐的政治性和思想性，淡化了音乐技术的重要性，因为，以声乐特别是以齐唱歌曲为主的音乐创作是不需要复杂的作曲技术作为支撑的。没有艺术民主的音乐思想，必然导致创作上的一边倒和极大雷同化。吕骥的上述观点不管在战争时期还是和平建设年代，无论对于音乐艺术多样性的健康发展还是对于各阶层民众不同的音乐需要而言，都是失于武断和极端的，其理论根源还是在于救亡派所一直固守的关门主义思想和以音乐简单反映现实的“机械反映论”的制约与深刻影响使然。

40年代后期救亡派与学院派思想观念的继续较量中，一方面体现出上述有关创作技巧的旧矛盾之外，另一方面则继续反映出“究竟谁是新音乐历史的真正缔造者”这样一个老问题。

关于新音乐的历史问题，救亡派有着比学院派更多的言论与观点。早在1936年“新音乐运动”口号提出之始，一些救亡派音乐家就基本否定了“五四”以来至聂耳之前的新音乐创作的历史与成就。这样一种不符合历史发展的新音乐观在抗战胜利后也依然得以延续，而且有过之而无不及。比如，刘雪庵的《流亡三部曲》被说成是对张寒晖《松花江上》的“狗尾续貂”；黄友棣的《他是我的爱人》与赵元任的《教我如何不想他》一并被视作“冒牌爱国歌曲”的“黄色”音乐，认为是“名为艺术，实则带给人民的则一无所予”[②]。这样的历史评价不免让我们想到了本节开篇提到的周巍峙先生对30年代救亡派“左”的思想实质的回忆与评价：“除了救亡派，天下都是资产阶级。带着这种‘偏见’，对排上这个队的人或者不屑一顾，漠视他的历史作用，或者加以夸大、攻击。”

正如30年代贺绿汀在多篇文章中为黄自遭到的指责所作出的反驳一样，40年

---

① 吕骥：《学习技术与学习西洋的几个问题》，《人民音乐》1948年第一卷第一期，第1页。

② 赵楚迁：《是什么使他这样伟大的?》，《新音乐》（华南版）1946年第一卷第四号，第2页。

代后期在批判学院派的一些文章中，也往往是在为聂耳所受到的技巧幼稚的评价进行辩护。比如，有人在纪念聂耳的文章中这样写道：

> 不管某些所谓“学院”派的“艺术”家的如何轻视，不管某些存着什么心的人们的如何诬蔑，哪怕他从没有写过什么交响乐曲或者什么大合唱，而仅仅只写了那么短短的三十几阙歌曲；然而他毕竟伟大了……①

而下文在捍卫聂耳的历史地位的同时，已经不点名地把黄自推到了与聂耳相对立的一面：

> 所谓“学院派”的音乐家们，也不过是在屋子里唱唱“哈利路亚”和写写不着边际的“怀古”而已。只有聂耳，他既同情善良的人们受着那无情的灾难，又愤然于靡靡之音侵蚀人们的灵魂，更看不惯不管客观现实只躲在都市里大唱其《农家乐》等现象，毅然举起了光明的火把，以他的艺术，喊出了人们求生的方向。②

从中不难看出，黄自与聂耳已被一些救亡派音乐家视为学院派与救亡派各自的代表人物。

有一点也需指出，40 年代后期，救亡派对学院派的批判依然是针对 30 年代发展起来的上海国立音专。在救亡派看来，国立音专无疑是学院派的大本营，这个大本营是“在新思想和新的社会运动澎湃高昂的大革命时代”建立的中国第一个“古典音乐教育的学校”，而且，“对于革命运动方面来说，那是一个哑巴样的学校”。萧友梅和他的合作者黄自等，也被视为“在学院里关着大门，教的是古董，唱的是古董，创作的也不过如象古董而已；只是这古董不是中国的，是西洋货色罢了”。因此，对国立音专的历史作用的评价，也就必然把它看成是“一个温暖的资

---

① 赵楚迁：《是什么使他这样伟大的?》，《新音乐》（华南版）1946 年第一卷第四号，第 1 页。

② 明敏：《念纪聂耳》，《综艺》1948 年第二卷第一期，第 10 页。

本主义音乐的中国摇篮”，认为“一九二七年以后的音乐院，一直就是服务于国民革命后反进步的军阀统治阶级。所以，一九二七年以后的国立音乐院，它的主要方向，并没有促进革命文化，反而给军阀统治阶级加添了一个统治心灵的新工具”。至于学院派的音乐创作，则是在“形式技巧上并没有改变他们一向固执的以西洋音乐为祖宗的态度”，因而“他们的抗战歌声，便只能做学院教材，只能在‘教育行政界’党军音乐会里用庄严的姿态出现，与民众的关系甚少的”。总之，“音乐院用这种态度僵化了教育、创作、演出……直到‘九一八’以后很长一段时间都很少改变”①。

作为学院派重要代表人物之一的国立音专的校长萧友梅，他在抗战时期究竟如何看待音乐与抗战的关系？萧友梅以及他所苦心经营的国立音专是否如上述评价中所谓“九一八”以后一直在进行着僵化的教育与创作，而与抗战及民众的关系甚少？中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会黄旭东、汪朴二人新近发现的一份萧友梅在抗战时期论述音乐与抗战之关系以及抗战时期如何发展国立音专的珍贵史料——《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》，可以使我们深入地了解萧友梅音乐救亡思想，从中也可略窥以萧友梅为代表的学院派音乐家在音乐与救亡之关系问题上，究竟有着怎样的认识。

该史料是萧友梅于1937年12月14日送呈时任国民政府教育部长王世杰的一份办学报告，此时上海已沦陷月余。

萧友梅把当前的抗战时期称为“非常时期”，是一个“大转变的时代”，在这样一个抗击外来侵略的民族战争的非常时期，他对音乐的功能、中国新音乐的出路等问题也有了一个“大转变”。萧友梅一生最为关心的是中国的专业音乐教育，依托音乐教育，他梦想能够早日创建俄罗斯民族乐派意义上的中国的“国民乐派”；对于音乐的现实功能问题，他更多的是接受蔡元培先生的美育思想，希冀以音乐提升社会风气与塑造新民，从而在广义的层面上为社会进步服务。但在抗战爆发、音专已无宁静之日的非常时期，萧友梅对音乐功能的认识是：“音乐是精神上的国防

---

① 夏白：《〈近二十年歌曲选辑〉代序》，转引自夏白《在新音乐运动的行进中》，上海教育书店出版社1951年版，第5、6、16、9页。

的建设者。”他具体论述道：

> 国防不单是有了飞机大炮便可成功，有了这些武器，还要靠忠心的壮士来使用它；而民族意识之醒觉，爱国热忱之造成，实为一切国防之先决条件。倘民众有必死之心，虽徒手，亦可与敌人周旋一两回合；若皆存苟安之念，有了飞机大炮，也还要拱手而让诸敌人。历史昭示我们，不只要建设一道坚固的物质上的国防，并且须建设一道看不见，摸不着，而牢不可破的精神上的国防：即民族意识与爱国热忱的养成。
>
> 音乐——和别的艺术一样——无论在实际上或理论上，都应该，并且的确是实用的……现在既然到了一个大转变的时代，音乐应该即刻从非意识的境界苏醒过来，回到意识的境界，意识地替国家服务。①

肖邦的音乐曾被誉为是“花丛中的大炮”，它强调了音乐作为非常时期的精神武器的巨大作用。萧友梅对音乐是“精神上的国防”的认识，也正是强调了音乐作为战斗武器的特殊功用。强调音乐“是实用的”，要求音乐必须“替国家服务”，这样一种看似纯粹功利主义的音乐功能观，与萧友梅以往的音乐美学思想是大不一样的，上述观点与“救亡派”对音乐功能的认识并无二致。从萧友梅的慷慨陈词中，我们仿佛看到他血管中所流淌着的那一腔抗敌热血，汹涌澎湃；也宛若聆听到他那颗滚烫的爱国之心有力跳动的声音，振聋发聩。这位“学院派”代表人物在抗日救亡的历史时刻，表现出了一位知识分子应有的爱国情怀。萧友梅还对抗战时期如何发展音乐，提出了自己的一整套具体措施，其中包括“废弃作为奢侈品的音乐”、“废弃一切个人主义的音乐”、“提倡服务的音乐”、“提倡集团唱歌”、“提倡军乐队”、“实行音乐到军队里去”、“音乐作品合时化”和“救亡作品巨量产生”等一系列有利于抗战需要的设想。由此，对于建立中国国民乐派的理想和探索中国音乐的出路问题，萧友梅也提高到了一个前所未有的顺应历史发展的政治高度：

---

① 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》，《中国音乐学》2006年第2期。

“从服务中建立中国的国民乐派；跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路。”总之，萧友梅认为：

> 在这回大变动之后，民众和国家对于音乐的需求是格外的热烈，因为音乐是建设精神上的国防的必需的工具。音乐教育应该迅速改变方针，以能适应目前伟大的需要为依归；以维系民众信念，团结全国人心，强调民族意识，激发爱国热忱等工作为己任，努力迈进。为国家应如是，为音乐本身，亦只有如是，才可希望找到那二十年来无处寻觅的中国音乐的新生命。①

萧友梅在这份报告中所提出的针对战时音乐发展的部分设想，在随后他于国立音专《音乐月刊》答记者问的一篇文章中得到展示，此文早在1938年初即已发表。当记者问：“音乐向来被认为奢侈品，尤其是在患难的时代；但我们都相信音乐不是奢侈品，而是一种精神上的必需品。在这国家多难之秋，有何方法可以证明我们的理论，使音乐在实际上为国人所了解？”的问题时，萧友梅回答道：

> 在这国难期内，如环境许可时，应尽力创作爱国歌曲，训练军乐队队长及集团唱歌指挥，使他们在最短时期可以应用出去，方可证明音乐不是奢侈品。关于此种工作如能由政府提倡更容易发生效力。②

尽管由于未获政府批准以及因其他条件的制约，萧友梅提请设立专门的“集团唱歌指挥养成班”和“军乐队队长养成班”的计划并未能得以实施，因此也就没有在当时产生实际的社会影响，但是，萧友梅爱国爱校，试图以音乐服务于民族圣战的崇高爱国情操和民族意识却是不能被历史所遗忘的。萧友梅上述高扬抗日救国意识的音乐思想，对于长期以来对学院派以及他本人在音乐与救亡问题上的一些不

---

① 萧友梅：《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》，《中国音乐学》2006年第2期。

② 萧友梅：《关于我国新音乐运动》，《音乐月刊》1938年第一卷第四号，第76页。

实之词的攻击，无疑是一个最为有力的回应。

回到40年代后期，可以发现，这一阶段救亡派与学院派的关系出现了一个很重要的新特点：救亡派对学院派的批判更为公开与直接，学院派则基本处于“无语”或“不语”的被动状态，对学院派的否定性评价乃至“打倒学院派”的口号，已经从以往的救亡派音乐家波及了一般的音乐爱好者当中。这一新的特点，我们可从1949年《音乐评论》上发表的一封署名“冬虫”的《读者意见》中得到清晰的认识。

在这封读者来信中，作者把和声、曲体等音乐创作中最基本的一些技术手法视为作曲家“欺骗自己”、“愚弄人民”的手段，是“把音乐束缚成木乃伊”、“送进了象牙塔使音乐永世不得再见天日”的表现。而且，作者认为，一切器乐艺术都是要不得的，只有声乐艺术是值得提倡的：“上天给每个人一副喉咙，却不见哪个地方长出一架披霞娜或是树上长出一个怀娥铃来。这般糊涂虫不去在自己的嗓子中找出路，却在死机器上去下苦功夫，宁非笨蛋。”作者同时对西洋音乐与演唱技巧等方面也极尽嘲讽之能，把西洋歌剧说成是“打架式的歌剧，若在着凉发烧之际为了发汗，或许还可派派用场”；把歌唱的“共鸣”讥讽为“公鸣母鸣”。总之，在作者看来，这一切都是“学院派的专家们”的“功劳”，所有有关音乐的创作技法都是“刁钻古怪使人民所不能了解的东西”，学院派的艺术都是与时代所不相合拍的。作者最后提出了自己的对策，那就是“一切所谓艺术的学院，都应该彻底打垮之，使之不再为中国新艺术的障碍”。总之，根本的一点就是要“打倒学院!”“打倒学院派!”①

从信中“合声”（和声）、“八段体”、“七和弦转调到三和弦”等音乐术语的误解与臆造，以及“中国代表团在第一次大战后的巴黎和会中高唱聂耳的《义勇军进行曲》”的信口杜撰历史，可以推测本文作者不像一位音乐工作者，但极有可能是一位革命歌曲的爱好者。《音乐评论》的编者还专门因这封信中的一些杜撰性文字作了一些必要的匡谬性注释。发表这封人民来信决非意味着本刊编者就同意“冬虫”先生的意见与建议，但是，这封信中所透露出的一个严重问题和潜在信息

① 冬虫：《读者意见》，《音乐评论》1949年8月第44期，第25、26页。

是，“学院派”在当时似乎已成众矢之的，一般音乐爱好者对“学院派”竟然也是如此痛恨而意欲打倒之，可见自30年代中期即已出现的“打倒学院派”的口号已经从隐性的口头存在转为显性的文本存在，音乐界的内部斗争已然成为一个一般音乐爱好者也明了的事实。40年代末，救亡派所形成的一整套理论纲领，已经发展为影响整个音乐实践的权力话语，这也正是为什么“打倒学院派”口号在40年代末声音更大的重要原因，但其总的根源还是自30年代以来音乐界就已存在的“左”的思潮、“关门主义”、“宗派主义”进一步发展的结果。

救亡派“左”的思想的形成，有一个重要的理论来源，那就是前苏联20—40年代“极左”音乐思潮的影响，即20年代“拉普”派无产阶级音乐理论和三四十年代对作曲家肖斯塔科维奇和穆拉杰里的批判。

从文献角度看，对我国音乐界产生重要影响的主要是前苏联三四十年代的两次音乐大批判事件：一是1936年联共（布）中央机关报《真理报》对肖斯塔科维奇的歌剧《马克白夫人》冠以“形式主义”的严厉批评；二是1948年联共（布）中央对穆拉杰里的歌剧《伟大的友谊》所作的粗暴批判。后者还引发了对整个苏联音乐界“形式主义”与“现代主义”的深入批判，批判的对象扩大到苏联大批的知名作曲家。①

苏联“极左”政治思想在音乐界的表现，对1936年后中国的“新音乐运动”的指导思想也带来了一定的影响。吕骥在《伟大而贫弱的歌声》一文中，即提到了前苏联对肖斯塔科维奇的歌剧《马克白夫人》的批判，认为当时我国音乐界一些带有“感伤情调”的歌曲亦如肖斯塔科维奇的音乐一样，是“形式主义”的产物。② 1949年，在《苏联音乐与中国》一文中，吕骥又写道：

---

① 有关联共（布）对肖斯塔科维奇和穆拉杰里以及苏联音乐界形式主义的批判的更多情况，请参见下列文献：[苏] 日丹诺夫《日丹诺夫论文学与艺术》，陈冰夷译，人民文学出版社1959年版，第45—77页；人民文学出版社编辑部编《关于姆拉杰里的歌剧〈伟大的友谊〉》，曹葆华等译，人民文学出版社1953年版，第127—134页；[美] 施瓦茨《苏俄音乐与音乐生活》（上册），钟子林、张正芳、韦郁佩、陈宗群等译，人民音乐出版社1979年版，第143—333页；[苏] 肖斯塔科维奇口述、伏尔科夫记录整理《见证》，叶琼芳译，花城出版社1998年版。

② 吕骥：《伟大而贫弱的歌声》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第17页。

> 一九三六年联共（布）党中央机关报《真理报》给与肖斯塔柯维奇所作的歌剧《马克伯夫人》的批评，给了我们有益的教育与警惕，在理论上为我们澄清了形式主义的观点，因为正在那时候我们的作家中也存在着与肖斯塔柯维奇相同的观点与类似的现象。无疑地，一九四八年联共（布）党中央关于摩拉德里的歌剧《伟大的友爱》的决定与日丹诺夫同志的在苏联音乐家会议上的讲演更深刻地教育了我们，也因为正是我们得到更好的条件向苏联学习，正是大家要求提高，正是有些人对于“沿着工农兵自己的方向提高”发生怀疑的时候。当我们看到这个英明的决定和日丹诺夫同志的光辉的发言之后，我们的疑惑得到了明确的解答。①

可以看出，30年代后期救亡派的一些“左”的思想观念，不仅仅是在与学院派的矛盾斗争中所形成的，前苏联无产阶级革命文艺理论中的“极左”思潮也是一个非常重要的理论来源。这些思想理论在抗日救亡这样一个特殊的历史背景下为救亡派音乐家所接受并加以实践，为指导抗日救亡歌咏运动和救亡歌曲的写作作出过不可替代的积极贡献，但同时也成为救亡派在批判学院派时一个很重要的理论武器，在与政治上的“宗派主义”、创作技术上的“关门主义”、哲学上的“机械反映论”等理论观念相结合后，这些同样具有“左”特点的音乐思想自30年代中期以后，对中国新音乐的发展产生了极为重要同时带有很大消极意义的影响。

回顾20世纪30—40年代救亡派与学院派之间的是非恩怨，无论是30年代吕骥与张昊之间由音乐的实用主义所展开的那场锋芒初露的笔战，还是聂耳在日本对国内学院派的抨击，更遑论40年代救亡派对学院派的根本否定乃至“打倒学院派”口号的公开发表，无不反映了救亡派与学院派之间近乎水火的分歧与对峙状态。反思这场历史性的分歧与对峙，可以发现其中所包含着的复杂而深刻的历史原因。救亡派与学院派之间所存在的种种矛盾与斗争，其根源均在于双方对新音乐本质认识

---

① 吕骥：《苏联音乐与中国》，孙幼兰、黄祥朋、吴毓清等编《中国现代音乐家论民族音乐》（中央音乐学院中国音乐研究所内部参考资料135号），第392页。

的不同，对音乐创作技术与音乐功能要求的不同，其本质则是一场音乐领域里的思想斗争与政治斗争。学院派对新音乐的认识是着眼于音乐形态方面，而救亡派则更多地着眼于音乐的内容与思想性，由此就引发了二者对音乐创作技术的不同态度。学院派重视音乐的创作技巧，认为这是音乐之所以成其为音乐的根本，特别是对西方音乐创作技法的学习与运用，是新音乐相对于中国传统音乐之所以“新”之处。学院派的这种音乐实践，就其内容与形式方面，在30年代的中国也出现了难以更广泛地与时代思潮和现实社会紧密联系的矛盾。救亡派则更为重视音乐在内容与形式上的大众性，但却回避了创作技巧上的精益求精，甚至不乏由于关门主义心理而出现的排斥创作技巧的倾向。从对音乐功能的认识与理解来看，在学院派看来，音乐的功能除了为抗日救亡而服务之外，还有着最一般的美育与专业教学等方面的内容；而在救亡派看来，音乐必须为抗日救亡服务，必须成为解放革命大众的武器。也正是由于对音乐功能的不同认识与强调，使得这些本是不同音乐创作观念的学术问题，后来被是否为抗日救亡而创作、而服务的标准加以政治化，并逐渐形成了救亡派与学院派两个俨然敌对阵营的对峙局面。事实上，救亡派与多数学院派音乐家都为伟大的抗日救亡运动作出了自己应有的贡献，而一些救亡派音乐家对学院派没有为抗日救亡而创作的指责却是有悖于历史事实的，对学院派音乐创作必须完全为救亡而服务和为普通大众所接受的要求也显得过于苛刻了。

值得思考的相关问题是，对学院派的批判为什么会集中在三四十年代最为壮烈的抗日救亡运动与战争时期？考察救亡派与学院派思想斗争的理论与实践可以发现，除却上述思想分歧之外，另一深层原因还在于二者在抗日救亡的非常时期对民族主义理解的不同。“九一八”以后，无论学院派还是救亡派的有关抗日救亡的歌曲作品，从其表现内容上看都是带有鲜明的民族主义色彩的；无论吕骥的《中国新音乐的展望》一文还是萧友梅《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》中所提出的非常时期的音乐思想，都表现出以爱国主义为其根本的民族主义思想内涵。这种民族主义色彩无疑是来自抗日救亡运动中反帝反封建的社会政治意义上的民族主义心理的影响，它反映了中国人民在抗日救亡的正义之战中所表现出的不可阻挠的集体意志，是中华民族反抗外来侵略必胜信念的体现，其思想实质是崇高的爱国主义与深厚的民族情感，

值得我们充分的肯定、继承和发扬。但是，这种民族主义心理反映到音乐思想理论上，救亡派与学院派之间却有着理解上的不同。在一些救亡派音乐家看来，西方音乐的复杂技巧与学院派某些难于接近普通民众的音乐创作是与资本主义文化、帝国主义列强以及民族意识淡漠等政治性内容不可割裂的，而一些学院音乐家则更多的是把对西方音乐技巧的学习看作是对一种艺术创作工具的掌握，认为不管反映何种思想内容，音乐应首先成其为音乐，不能因为思想内容的求新与进步而忽视音乐技巧表现的重要意义。尽管救亡派与学院派的音乐创作同样都体现出学习西方音乐的深刻影响，但在思想理论上前者表现出更为强烈的民族主义特征，更多地强调与凸显音乐作为抗日救亡与民族解放之武器的功能本质；后者在同样认识到音乐是战时强大的精神武器的同时，也在强调着学习西方音乐的形态技法的重要性，并力图在创作实践中超越音乐上的民族与国界，使西方音乐文化成为中国音乐文化的一个新的有机组成部分。因此，战争时期救亡派与学院派在音乐文化上所表现出的对民族主义的不同理解以及对待外来音乐文化的不同态度，也应是造成双方思想分歧乃至矛盾斗争的又一原因。

此外，救亡派与学院派之间的矛盾之所以根深蒂固，长时期难以消解，恐怕还与一些深层的不便公示的个人心理因素有关，即一些接受过系统音乐教育的学院音乐家抱有对非学院音乐家创作技巧简单而加以轻视或非议的清高心理与专家姿态，从前文引述的赵楚迁等人文章不难发现这一现象的存在。另一方面，某些救亡派音乐家因音乐修养与作曲技巧的欠缺以及由此而伴生的自卑心理，进一步滋生了对技术的排斥和对学院音乐家的逆反情绪。关于这一点，我们从麦新的《创作不是少数人的事情》一文以及他后来在日记中记述因自己音乐技术修养欠缺而产生的矛盾心理即可略窥一斑。①

总之，救亡派音乐家以其贴近最广大民众的音乐创作，为伟大的抗日救亡运动作出了不可磨灭的历史贡献，但是，救亡派在发展过程中所形成的某些“左”的理论思想以及对学院派的某些不符合史实的抨击与批判，也是应当指出的历史缺

---

① 麦新：《创作不是少数人的事情》，《民族音乐》第一卷第五、六期合刊；麦新 1945 年 8 月 31 日《日记》，参见向延生主编《中国近现代音乐家传》第 2 卷，春风文艺出版社 1994 年版，第 518 页。

憾。新音乐运动中形成的新音乐思想在40年代后期形成占有主导地位的权力话语后，救亡派音乐思想中“左”的方面也进一步得到增强，它与学院派之间的矛盾斗争也增添了更多的政治色彩，愈来愈失去艺术民主与学术品格，使得救亡派与学院派之间原本在音乐观念上的分歧最终以二者对峙和救亡派对学院派的攻击与否定而告终。中华人民共和国成立后，很少再看到“打倒学院派”的口号，但是，一个不可否认的事实是，三四十年代在救亡派与学院派之争中形成的宗派主义、“左”的束缚、“关门主义”、“庸俗社会学”等的影响长期以来没有得到纠正，对学院的政治偏见也一直没有消除，从而在事实上对1949年后很长一段时期的音乐事业产生了极大的负面影响，“打倒学院派”也终于在史无前例的“文革”中变成了事实。

（本文原载《黄钟》2007年第2期）

“新音乐”与“战时音乐”
——关于音乐与抗战的论争

“九一八”事变使中国自“甲午战争”后再次成为日本军国主义公然侵略的对象，短短4个多月，东北三省已然沦为日本帝国主义的殖民地。此后，日寇的挑衅事端不断发生，日本帝国主义妄图彻底吞并中国的脚步不断加快，近代以来已是伤痕累累的中华民族愈加岌岌可危。但是，中国人民从来就不惧怕外来强敌的入侵，随着日寇侵华战争序幕的拉开，抗日救亡运动也自此兴起。

以音乐为武器，自发地宣传抗日救亡思想，反映反帝、反封建的主题和为大众而鼓呼、呐喊的音乐创作，自“九一八”事变至1937年“七七事变”，逐渐汇集、成长为一股汹涌澎湃、影响全国的音乐思潮——救亡音乐思潮。救亡音乐思潮是中国近代史上最为激动人心、也是历史内容最为沉重的一股音乐思潮。这一思潮的核心内容，就是要求音乐要为抗战服务，音乐是民族解放运动中重要的精神武器，音乐创作应以反映中国人民抗日斗争的伟大主题为宗旨。在救亡思潮的统领下，以音乐反映和鼓舞中国人民的抗日斗争，成为抗战时期众多音乐家的自觉追求，体现抗战内容、具有鲜明时代风格的救亡音乐作品也因此成为30—40年代前期中国新音乐发展中的重要组成部分。无论国统区还是解放区，所有爱国的音乐家都以不同方式为抗战而奉献着自己的音乐才智，有的甚至为此献出了宝贵的生命。

音乐与救亡、抗战究竟是一种怎样的关系？艰苦卓绝、水深火热的抗战时期究竟需要什么样的音乐作品？可以说，这两个问题是自“九一八”事变以来贯穿整个抗日救亡时期且不时引起人们讨论乃至论争的重大命题。尽管在以音乐服务于抗

战这一基本认识上，不同环境甚至不同意识形态下的音乐家之间并没有根本性的矛盾，但由于音乐背景、思想观念等不同因素的制约，不少音乐家在上述两个问题的理解以及音乐创作的具体问题等方面，还是存在着很大的分歧。这些分歧在抗日救亡的不同历史阶段都有所体现，甚至不乏因此而出现的激烈论争，其中较为突出的体现，就是关于“新音乐”的不同认识和对“战时音乐”问题理解的分歧上。

一、“新音乐”话语权的争夺

对“新音乐运动”以及“新音乐”话语意义转换的考察与了解，是理解整个抗战时期音乐文化特征的根本，也是了解抗日救亡时期一系列音乐纷争的关键。这一时期有关新音乐或专就新音乐而引发的讨论与争辩，实际上反映了不同政治观念和音乐思想下不同音乐家对“新音乐”话语权的争夺。纵观抗日救亡时期新音乐话语权的争夺，大致可以分为三个阶段：第一阶段是“左翼”音乐运动时期，即抗日救亡音乐运动早期，其标志是以聂耳的革命性大众歌曲为代表的新音乐创作对以黎锦晖的城市流行音乐为代表的新音乐创作展开批评；第二阶段是30年代后期，以“新音乐运动”中“狭义新音乐”理论纲领的确立以及对“广义新音乐”的批判为标志；第三阶段是40年代，以全国性“新音乐”社的成立和毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》后“狭义新音乐”话语走向权力话语为标志。

（一）左翼音乐运动时期的新音乐论争

“新音乐”这一概念早在1904年即由学堂乐歌作家曾志忞在其《乐典教科书》的序言中提出，所谓“为中国造一新音乐”①。其“新音乐”的涵义主要指以学堂乐歌为代表的、受西乐影响、反映新思想而不同于中国传统音乐的音乐作品。此后，1933年，陈洪在《广州音乐》“发刊词”中提出了“新音乐”一词，其对象所指为在形态上学习西乐、在内容上具有时代特点的“新国乐”；1934年，萧友

① 曾志忞：《乐典教科书·自序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第210页。

梅、黄自分别在《音乐家的新生活》、《怎样才可产生吾国民族音乐》等文章中提出了“新音乐”这一概念，其用意是指学习西乐，以欧洲“国民乐派”为蓝图，创造中国的民族乐派。上述有关新音乐的论述主要着眼于音乐的形态方面，即着意强调在学习、借鉴西方音乐的基础上创造不同于中国传统音乐的“新音乐”。但是，“九一八”以后，随着救亡音乐思潮的兴起，一种与上述“新音乐”观有着很大不同的新音乐思想及其创作也如同雨后春笋般成长起来——在以救亡和反映大众的呐喊为宗旨的左翼音乐家中，新音乐被视为一种“新兴音乐”而赋予了新的内涵与阐释，原本较为广义的新音乐被狭义化，新音乐实质上成为“无产阶级革命音乐”的代称。

“九一八”事变后，上海国立音专的一些专业音乐家率先创作了一批爱国歌曲，如萧友梅的《从军歌》，黄自的《抗敌歌》、《赠前敌将士》、《旗正飘飘》，周淑安的《同胞们》，应尚能的《吊吴淞》等，这是当时最早创作的反映救亡思想的声乐作品。在以国立音专为中心的专业音乐创作继续发展的同时，“新兴音乐”思想与新兴大众歌曲创作也在酝酿之中。1931 年，最早的一本“左翼”音乐杂志《戏剧与音乐》创刊号上发表了由主编沙梅（郑导乐）翻译、夏蔓蒂撰写的《音乐短论》一文。文章写道：“音乐不是难以把握、神秘、超一切的艺术”，“音乐是绝对现实的东西，使人类底意识和感情的形态的组织化的表现”，“无论是自然界的感触，或作家主观的情感，都是在一定的时代生活必然所形成的，被时代、生活决定着的。”这些文字发表后很快为聂耳所注意到，聂耳在日记中大段地摘抄了这篇文章，认为这些文字“是站在大众化立场说话的”，“必须要这个来指导一下对音乐正当的出路”①。此文所反映出的唯物主义的艺术观念和对艺术至上主义的批判，不仅对聂耳思想的形成产生了一定的影响，在后来的左翼音乐运动、新音乐运动的批评文章中，也经常可以看到相似的论断。

---

① 聂耳：《聂耳日记》，《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版，第 349 页。

在国家危亡的情势下，受左翼进步文化组织的影响，左翼音乐运动[①]开始发展起来。1932 年 8 月 10 日，聂耳、王旦东、李元庆等人首先在北平组织成立“左翼音乐家联盟”，由“左翼文化工作者总同盟”统一领导。这是最早成立的一个左翼音乐组织。此后，1933 年春，任光、安娥、聂耳、张曙等在上海发起成立了“苏联之友社”音乐小组；1934 年春，田汉、任光、张曙、安娥、吕骥等又发起成立了“左翼戏剧家联盟音乐小组”。左翼音乐组织的建立，标志着一场新的音乐运动登上了中国音乐历史的舞台，新兴大众歌曲创作随之成为 30 年代后新音乐创作中的重要组成部分。

反映无产阶级的救亡与革命要求，在内容与形式上追求大众化，是早期大众歌曲特别是左翼音乐的重要特征。聂耳无疑是左翼音乐运动的旗手。“九一八”事变后，聂耳开始思索“怎样去做革命的音乐”[②] 的问题，他在日记中写道：“我们知道音乐和其他艺术、诗、小说、戏剧一样，它是代替着大众在呐喊。”[③] 他呼吁：“革命产生的新时代音乐家们，根据对于生活和艺术不同的态度，贯注生命。”[④] 这是聂耳音乐思想的真实体现，与他的歌曲创作和音乐评论文字可以相互印证。受进步思想的影响，聂耳对以黎锦晖为主的流行音乐创作提出了严厉的批评，指出他们的歌舞音乐不过是“香艳肉感”的“软功夫”，目前的中国音乐“需要的不是软豆腐，而是真刀真枪的硬功夫”！他大声地呼吁：“你要向那群众深入，在这里面，你

---

① 反观 20 世纪 30 年代中国音乐界，尽管有明确的左翼音乐组织的成立，但很少有人使用“左翼音乐”或“左翼音乐运动”的称谓，而是大多以“新兴音乐”或“新音乐运动”指称当时带有左翼性质的音乐创作与音乐运动；“左翼音乐运动”的概念则是在 50 年代以来“中国近现代音乐史”的研究中开始被广泛使用。因此，本文认为，以“新兴音乐运动”概括 30 年代以聂耳等音乐家为代表的音乐创作活动更符合历史本意，从称谓上也能够与历史相吻合。因为，以聂耳为代表的新音乐创作不仅仅是思想上的“左翼”问题，同时在音乐观念、音乐形态等方面也有着特定的标志，而且，很多“新兴音乐”的音乐家并非属于“左翼”音乐组织。新兴音乐的概念是大于左翼音乐的。但是，为保持本文与其他章节叙述上的统一，本文仍沿用“左翼音乐运动”的称谓。

② 聂耳：《聂耳日记》，《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版，第 365 页。

③ 聂耳手稿“知道”二字后删去“在帝国主义占据东北，一面（以下三个字看不清）地屠杀大众的现在”等 20 余字。参见《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》下卷第 511 页注释。

④ 聂耳：《聂耳日记》，《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社 1985 年版，第 511 页。

将有新鲜的材料，创造出新鲜的艺术。喂！努力！那条才是时代的大路！"① 聂耳以他的理论宣言和不到3年时间创作的30余首歌曲作品，开辟了大众音乐的新道路，并迅速在社会上产生了广泛的影响。聂耳对黎锦晖的批评，是"左翼"音乐运动初期以新兴革命大众音乐为代表的"新音乐"向以城市商业流行音乐为代表的"新音乐"进行批判的标志，也可视为是抗日救亡思潮初起时"左翼新音乐"向城市"歌舞新音乐"争夺话语权的开始，尽管此时聂耳和黎锦晖都还未正式提出各自的"新音乐"一词，但却已经在新的音乐创作道路上显示出截然不同的思想追求和价值取向了。

1935年，在《一年来之中国音乐》一文中，聂耳提到了"新音乐"的概念，他说："新音乐的新芽将不断地生长，而流行俗曲已不可避免地快要走到末路上去了"，他告诉人们，"民众化的音乐，通过电影，已逐渐地为广大民众所接受所欢迎"②。此处依然可看出聂耳对以黎锦晖为代表的流行歌曲创作的批评，联系聂耳的音乐创作，可以看出他所谓的"新音乐"，内涵已经非常明确，那就是以反映进步大众的斗争生活为主要内容的无产阶级的革命音乐。

黎锦晖则把他的儿童歌舞音乐与流行歌曲创作也视为是"新音乐"创作的一部分，他说："十五年来，我们抱着'改创中国新音乐'的志愿，企望象'千里马'一般，向前飞跑……终有一天要走到大路上去。"③ 但他所谓的新音乐与"左翼"音乐家所提出的新音乐却是有着境界的不同乃至失之千里了。黎锦晖基本上否认音乐在"非常时期"所能够具有的积极的社会作用，针对音乐界对他的广泛批评，黎锦晖反驳道：

至于音乐关系于国运之兴衰，与民气有颓废或振奋的关系，即便孔子再生，也不免含着微笑喟然叹曰，"杀鸡焉用牛刀"。不懂一点社会科学的"老

① 聂耳：《中国歌舞短论》，《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社1985年版，第8页。

② 聂耳：《一年来之中国新音乐》，《聂耳全集》编辑委员会编《聂耳全集》下卷，文化艺术出版社、人民音乐出版社1985年版，第87页。

③ 黎锦晖、黎景光、张簧编：《明月歌曲一二八首》，知新书局1936年版，第1页。

粗”也明白“肚里饥，身上冷凄凄，男中音高唱爱群爱国，一旁配着妻哭儿啼，凭你的音乐怎样雄壮，到末了一样饿扁归西”。所以用极浅近的常识来断定，所谓“音乐与国家民族之关系”，国富民强，音乐自然雄壮而快畅，若是国弱民贫，凭你请上六双莫扎特，一打贝多芬，苦于写不出“治饿驱寒”的曲子，也是枉然。[1]

这种于时代主潮格格不入的论调对于后来的“救亡派”音乐家而言，不啻为异端邪说，从而频频遭到他们的口诛笔伐。而事实上，黎锦晖在“九一八事变”后不久就发表了爱国歌曲《义勇军进行曲》[2]，而且是当时上海《申报》发表的第一首反映抗日救亡内容的爱国歌曲，因此黎锦晖上述有关音乐与国家的论调很显然也与他此前自己的音乐创作所不相符。

“左翼”音乐运动期间，吕骥是早于聂耳提出“新音乐”概念的左翼音乐家，同时也在与张昊的文字论战中，显露出“左翼新音乐”争夺话语权的特点。

1934 年，张昊（署名汀石）发表了《从音乐艺术说到中国的实用主义》一文，文章提出：

要谋中国民族的音乐及其他艺术生活之发展以诱导民族情绪之焕发而增强其活力以克服环境，首先必须终止我们祖先所遗留的实用主义。[3]

所谓“实用主义”，按张昊的解释是指中国历史上长期遗留下来的一种“要求达到一种物质的、可触摸的、有限的、可用金钱计算的目的，藉以解决眼前的问题”的一种教育思想。这样一种教育思想，只看到了人类生活所赖以存在的物质方面，而看不到“不可触摸的”、“无限的”、“精神的”生活的另一方面，为了青年的精神生活乃至民族的前途，就必须“首先排除这种褊浅固陋而近视的实用主义以

① 黎锦晖、黎景光、张簧编：《明月歌曲一二八首》，知新书局 1936 年版，第 3 页。
② 见上海《申报》，1931 年 10 月 10 日。
③ 汀石：《从音乐艺术说到中国的实用主义》，上海《晨报》副刊《音乐周刊》1934 年 10 月 26 日第四期，第三版。

使人民的精神生活与物质生活恢复平衡不可"①。张昊还具体提到了民国以来，尤其是"五四"时期艺术课程稍稍有了新生的火花但却很快又不被重视的现实，指出这依然是实用主义的思想在作祟。可以看出，文章的中心思想体现了"五四"时期新文化启蒙精神与美育思想的影响。

张昊文章发表后，立即遭到了吕骥（署名穆华）的严厉批评。但是，吕骥并没有就文章提出的实用主义这一核心问题进行批评，认为"当另谈"，而是对文章中作为论据出现、介绍有关欧洲国家重视精神文明建设的话题，以及张昊在追思中国上古文明充满活力与朝气的某些看似"复古"的言辞，展开了尖锐的批驳。吕骥认为，张昊并没有深入了解民众的生活，大众所需要的并不是平衡精神生活与物质生活，而是对于物质生活的"改变或变革"，张昊对精神生活的宣传，实是"深深地中了唯心论者之精神生活底毒害"，因此，"为了要解救被桎梏在重重枷锁之下的青年，为了要建设适应进步的大众要求的中国新音乐，应当反对汀石君所加于音乐的毒害"②。应当承认，在当时的历史条件下、站在工农大众的立场上，吕骥关于平衡物质生活与精神生活问题的观点是正确的，而张昊对教育过程中实用主义问题的批评同样具有其合理之处，很明显，二者讨论的重点不是同一个问题，难怪其间还引来署名"东正"的原国立音专学生批评吕骥的文章《质穆华君》。此后张昊与吕骥又各自进行了批评与反批评，吕骥则进一步论述了"精神生活之改进是必需有更好的物质生活作基础"，在半殖民性的中国，对于广大民众而言首先需要的是"从事于现有的社会制度之变革"③。

吕、张之争表明，"在抗日救亡运动正在兴起的背景下，有关音乐的本质、功能等音乐的根本问题的认识，在左翼音乐家与音乐院中的部分专业音乐学习者之间发生了根本性的分歧。汀石的文章依然可以看出20年代以来音乐美育思潮的影响，他对音乐教育与音乐功能观中所存在的实用主义思想的批评，正是反映了音乐美育

---

① 汀石：《从音乐艺术说到中国的实用主义》，上海《晨报》副刊《音乐周刊》1934年10月26日第四期，第三版。

② 吕骥：《反对毒害音乐》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第200—201页。

③ 吕骥：《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第207页。

中反对功利主义，强调涵养美感的思想特点，吕骥提出的‘适应进步的大众要求的中国新音乐’的观点，则反映了音乐应作为解放大众与争取民族独立之武器的思想观念，正逐渐发展起来”①。在后来的“新音乐运动”中，吕骥本人也将这篇文章看作是“新音乐的理论建立之开始”他对于“建设中国新音乐的意见”提出的标志。②

1934年，日本帝国主义扶持中国末代皇帝溥仪在东北成立了伪“满洲国”，同时加紧了对我华北地区的侵略，抗日救亡的浪潮也因此而日益高涨起来。为实现一致对外抗敌，停止国共内战，1935年8月中国共产党发表《八一宣言》，号召建立全国一致的抗日民族统一战线，组织成立统一的“国防政府”与“国防军”。在这样的形势下，1936年初，“左联”等文化组织先后自动解散，同时提出了配合抗日民族统一战线的“国防文学”等文艺口号及相应主张。同年4月，左翼音乐家吕骥、周巍峙等人提出了“国防音乐”的口号。

吕骥在《论国防音乐》一文（署名霍士奇）中提出，在争取民族解放与独立的危急时刻，音乐也应该成为国防文化战线的重要组成部分。就国防音乐的创作而言，吕骥强调“应以歌曲为中心”③，周巍峙则明确指出“国防音乐必须大众化”④。在《音乐的国防动员》一文中，吕骥还对国防音乐的创作提出了实际的要求，即不管何种工具和方法，也遑论何种形式与风格，只要是能够团结与激励一切大众同仇敌忾、奋起抗敌的音乐都是被允许和受欢迎的。国防音乐的主张与要求无疑具有积极的现实意义，尽管这一口号的提出，在当时的音乐界并没有引起像文学界那样对“国防文学”口号所展开的大论辩，但是，有关国防音乐的一些思想理论和创作要求，却成为随后正式提出的“新音乐运动”中新音乐指导方针之理论基础的重要组成部分，对此后的新音乐运动产生了深刻的影响，因而吕骥把“国防音乐”的提出，看作是30年代“中国新音乐运动开始以后的一个转折点”⑤。

---

① 冯长春：《20世纪上半叶中国音乐思潮研究》，中国艺术研究院研究生院2005届博士学位论文，2005年4月打印本，第182页。

② 吕骥：《伟大而贫弱的歌声》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第19页。

③ 吕骥：《论国防音乐》，《吕骥文选》上集，人民音乐出版社1988年版，第5页。

④ 周巍峙：《国防音乐必须大众化》，《生活知识》1936年第一卷第十二期。

⑤ 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第8页。

(二) 30 年代后期"新音乐"理论纲领的确立

在提出"国防音乐"这一音乐统一战线的口号后，为团结更多音乐界人士以音乐为武器投入到抗日救亡活动中，1936 年，吕骥发表了《中国新音乐的展望》、《伟大而贫弱的歌声》，周钢鸣发表了《论聂耳和新音乐运动》、《从"九一八"说到新音乐运动》等文章，以"新音乐"作为运动的旗帜，正式提出了"新音乐运动"这一口号，并对"新音乐"这一对象进行了重新界定与全面阐释。

在这些文章中，"新音乐"被视为是以聂耳为代表的歌曲创作的发端和继续，认为在聂耳之前，"虽然也有人介绍了一些世界新的歌曲进来，因为那时候还没有主观上的准备，所以中国新音乐并不曾因这些新的激刺而萌芽"[①]。以聂耳为代表的歌曲创作"是直接表现了大众生活而发展起来的"，它表明"新音乐运动亦只有立基于大众底生活基础上，才能展开和扩大"[②]。新音乐被视为能代表最广大民众、特别是工农群众的歌曲作品，它的根本目的就是要成为解放工农大众的武器，促使工农大众成为民族解放的重要力量，因此，对于大多数的工农群众而言，新音乐创作的具体样式，最为需要的就是各种民歌式的"民族形式、救亡内容的新歌曲"，它的创作手法是与苏俄的"新写实主义"（现实主义）相一致的。[③] 这些有关新音乐的性质、方法与任务的思想理论，是对"左翼新音乐"与"国防音乐"思想的继承和发展，从此成为贯穿整个抗日救亡时期新音乐运动的基本纲领。

新音乐创作的主要体裁是救亡歌曲，这是与吕骥在《论国防音乐》一文中"国防音乐应以歌曲为中心"的观念相一致的。就广大的工农群众而言，这样的理论主张无疑具有极大的合理性，但是一旦将新音乐的形式与内容加以如此具体的框定，必然会在很大程度上否定了其他形式的新音乐的创作及其作用，不利于新音乐的多样发展。然而，这种狭义理解新音乐以及将新音乐创作特征进一步简单化的认识，从新音乐运动之初就已存在，其中，沙梅关于新音乐的理解具有代表性。

---

① 吕骥:《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 3 页。

② 周钢鸣:《从"九一八"说到新音乐运动》，中央音乐学院民族音乐研究所编《中国现代音乐家论民族音乐》（中央音乐学院内部参考资料第 135 号），1962 年编印，第 179 页。

③ 吕骥:《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局 1949 年版，第 7、8 页。

在沙梅看来，“新音乐的内容是针对着现社会的需要而产生的”，它的“情趣是硬性的、有力的……是以大众为对象的”，所以“新音乐的中心创作是短小精而有力的‘群众合唱曲’，而且多是民谣体的”，就其表现形式而言，“新音乐的表现手段是粗线条的……新音乐的组织以集体的和弦为单位，反对个别的旋律进行”，总之，“不需要抒情、幽静的东西，而是需要不与旧的音乐统治妥协，需要刺激性而有力的东西”①。在沙梅看来，管弦乐及一切器乐作品对于组织大众抗日救亡的作用“等于零”，只有创作那种“接近于语言口号的歌谣”，才是“国难期作曲家的任务”②。这不但完全否定了歌曲之外的其他形式的新音乐创作，即便是歌曲创作本身也被锁定为一种粗线条的、硬邦邦的群众合唱曲这一单一而可怕的范围内。

沙梅将新音乐创作从内容到形式加以模式化的倾向，就连同样对新音乐存在狭隘理解的吕骥也难以赞同，他认为沙梅《新型音乐的体认》一文的一个严重错误，“是把新的音乐监禁到一个非常狭小的牢笼里去了，这不仅把新音乐活动范围取消地缩小了，同时也把新音乐底内容简单化了，和对于旧音乐的斗争原始化了。这是非常危险的，要是我们不突破沙梅先生所加给新音乐的桎梏，新音乐将不到明天就要战败、死亡了”③。由此表明，即便是在新音乐运动的音乐家内部，也还是意识到不能对新音乐作出过于狭义的解释与规定。

但是，对于多数新音乐运动中的音乐家而言，他们对抗日救亡中所应产生的新音乐的风格、思想内容等方面，大都有着较为一致的认识，这种认识除却上述对于“新音乐”的正面描述以外，还鲜明地体现在他们对“五四”新文化运动以来的“新音乐传统”的批判上，从而反映出“新音乐运动”意义上、以抗日救亡为主要内容的“新音乐”进一步争夺和巩固话语权的努力。对“五四”时期新音乐的批判，主要表现在对20年代以来的艺术歌曲、抒情性音乐风格以及某些音乐美学观念的否定上。

吕骥是新音乐运动的主要领导人，也是对“五四”以来艺术音乐提出鲜明批

---

① 沙梅：《新型音乐的体认》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第13页。

② 沙梅：《国难期作曲家的任务》，上海音乐学院音乐研究室中国音乐史组编《上海〈立报〉香港〈生活日报〉抗日救亡歌咏运动史料摘编》，1980年油印本，第2页。

③ 吕骥：《伟大而贫弱的歌声》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第20页。

评意见者，他的《中国新音乐的展望》等文章是新音乐运动中的重要文献。吕骥曾指出：

> 新音乐不是作为发抒个人底情感而创造的，更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言，而是作为争取大众解放的武器，表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众底使命。因此，它放弃了那些感伤的、恋爱的题材，同时也走出了狭隘的民族主义的圈套，从广大的群众生活中获得了无限新的题材。①

从这段后来经常被一些"救亡派"音乐家所引用的句子中可以看出，在救亡压倒一切的时代主题下，"五四"时期多元自由的音乐观念开始遭到批判，青主在《乐话》、《音乐通论》等著作中所提出的"音乐是上界的语言"的美学论断，已经成为不适于时代要求的边缘话语。

青主是20世纪20年代第一个将西方表现主义音乐美学观念介绍到中国，同时也是较为深入地阐述欧洲浪漫主义音乐思想的音乐家。他的著名音乐美学论断"音乐是上界的语言"，实际上是其所谓"音乐是一种灵魂的语言"的另一种表述，"上界"即人的"灵界"（灵魂世界）②、精神世界。但是，这些在今天看来极有见地且并不玄奥的有关音乐本质的诗性譬喻，在救亡音乐兴起的30年代却被许多新音乐家斥为"音乐至上主义"和"唯心论"的代表，章枚的批评文章《音乐真是高于一切吗?》即是针对青主《乐话》一书而作。文章认为青主的音乐思想是"艺术至上主义"的，就现实而言，青主对于音乐的态度是"阿Q精神胜利法"的表现。文章最后的结论是，这样的文字"最好还是留着自己孤芳自赏或焚烧寄与'上界的情人'"③。从抗战期间对青主音乐美学思想的批评文本中可以看出，对于现实而言，音乐创作再也不是个人的产物，也不是自我情感的表露，而是时代主题

---

① 吕骥：《中国新音乐的展望》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第5页。

② 青主：《音乐通论》，商务印书馆1933年版，第11页。

③ 章枚：《音乐真是高于一切吗？——评青主〈乐话〉》，《音乐教育》1937年第五卷第三期，第44页。

的反映和代言，是集体意志下“大我”对个人情感的“小我”的替代与否定。

与对上述音乐美学理论进行批判相呼应的是对所谓新音乐创作中“感伤主义”的批评。在1936年发表的《伟大而贫弱的歌声》一文中，吕骥对一些歌曲中所流露出的“感伤主义”与抒情歌曲的体裁提出了批评，其中提到了任光为电影《迷途的羔羊》所作的主题歌以及冼星海的一些抒情歌曲。在吕骥看来，这些作品“所表现的感伤主义”绝不是新音乐所需要的，因为“它不仅没有培养唱者和听众之奋斗的情绪，反而使唱的人和听的人迷惑了在它底感伤之中而不能自拔”[①]。抗战全面爆发后，就连被吕骥所批评过的冼星海，同样反对那些相对抒情性的歌曲作品，刘雪庵的《长城谣》被他视为“感伤情调”的作品而遭到批评，贺绿汀的《保家乡》被看作是“带有女性的柔和的曲调，只是普遍一时，不能较久远地流行于战士之间”[②]。

除却对青主音乐美学理论、抒情音乐风格的批评之外，对黎锦晖流行歌曲连带其儿童歌舞音乐作品的旷日持久的批判与否定，也是整个抗日救亡时期（实际上一直延伸到1949年后很长一段历史时期）由救亡思潮而统领的“新音乐运动”中对“非救亡音乐”进行批判的重要音乐现象。不仅是音乐教育界对黎锦晖的音乐创作大加鞭笞，认为当在“取缔”之列，“新音乐运动”中的音乐家更是将“黎派”音乐视为“黄色音乐”的代表乃至新时代“亡国之音”的标志。尽管早在1932年黎锦晖就有《爱国歌曲》歌集行世，但在何为新音乐以及音乐与救亡之关系等问题上，黎锦晖的认识却并不深刻甚至失于浅薄。黎锦晖及其音乐创作之所以遭到口诛笔伐，根本原因在于其音乐思想和音乐创作是游离于当时日益发展的救亡音乐思潮这一时代思潮之外的，因而也就难免引起当时音乐界不乏偏激与片面的批判。鉴于抗战期间对黎锦晖及其音乐创作的批评本章有专节介绍，此处不再赘述。

上述对“五四”以来广义“新音乐”发展中的一些美学观念和抒情风格的诘难，与吕骥在《中国新音乐的展望》一文中提出的“中国新音乐只有成为大众解

---

① 吕骥：《伟大而贫弱的歌声》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第17页。

② 冼星海：《民歌与中国新兴音乐》，《冼星海全集》编辑委员会编《冼星海全集》第1卷，高等教育出版社1989年版，第83页。

放自己的武器，在反抗××帝国主义的侵略，争取民族的生存和独立的战斗中，才能获得它发展的前途”的思想是相一致的，这种认识贯穿了整个抗日救亡时期的新音乐运动当中。不可否认，在反抗侵略的非常时期，以音乐为武器，为民族解放战争而呐喊，是符合当时的历史进步的，这是社会现实对文艺创作提出的必然要求。但是，从上述对一些抒情性新音乐风格和强调音乐主体性的美学理论所进行的指摘可以看出，新音乐的创作风格已经受到严格的限定，只有那种旋律激昂、节奏铿锵、救亡内容鲜明的歌曲才是抗战最需要的新音乐作品，与之不同的抒情性歌曲则被视为感伤主义的产物。这种关于战时音乐的理解显然是过于狭隘和机械的，不难看出其中潜在的庸俗社会学的音乐指导思想和宗派主义观念。同时，从“狭义新音乐”观念对“广义新音乐”的批判中，也表现出一定的非历史主义思想，即以聂耳等人的救亡歌曲创作为界，人为割断了“五四”以来新音乐的发展历史，否认了“五四”时期新音乐创作的历史进步意义。从吕骥等人的文章中即可发现，“新音乐传统”意义上的“新音乐”已被“新音乐运动”中的“新音乐”所置换，或者说，只有聂耳以来的“新兴音乐”的创作才是新音乐的源头。这一认识一直贯穿了整个抗战时期乃至此后很长一段历史时期，并在许多音乐家的观念中根深蒂固。

（三）40年代抗战后期新音乐权力话语的形成

新音乐运动走向深入、不断壮大的一个显著标志是全国性的“新音乐社”的成立。1939年10月15日，由李凌、赵沨、林路、沙梅等人发起，新音乐社在重庆成立。此后，在桂林、昆明、长沙、柳州、贵阳、上海、广州、香港以及海外的仰光和新加坡等地的进步音乐工作者，都曾以新音乐社分社的名义开展活动，社员发展到两千余人，使40年代的新音乐运动在极大的范围内产生了广泛的社会影响。该社创办的《新音乐》月刊也于1940年开始发行，整个40年代前期，《新音乐》发表了大量反映音乐与抗战、新音乐与新音乐运动的理论文章，为配合抗战作出了不可磨灭的文化贡献，该刊也因此成为当时国统区销售量最大、影响最广的进步音乐刊物。

1942年5月，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》成为“狭义新音乐”思

想理论最终走向权力话语的又一重要推动力。毛泽东指出："中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去"；所有创作问题归结到一点，就是"一个为群众的问题和一个如何为群众的问题"，"无论高级的或初级的，我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。"此外，文艺为工农兵服务，还需要解决一个"下里巴人"和"阳春白雪"的雅俗矛盾问题，这涉及文艺如何为工农兵服务的重要问题。毛泽东提出了解决这一矛盾的原则，那就是"在提高指导下的普及"和"在普及基础上的提高"。对于新音乐的发展而言，毛泽东指出："我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。"[①] 毛泽东以其严谨的理论阐述和对文艺问题的深刻理解，结合当时无可辩驳的社会现实状况，为当时文艺创作指出了一条正确然而却也是不可逾越的发展道路。他不仅指明了文艺为政治服务，为工农兵而创作的原则与方向，同时也强调指出了文艺创作所应遵循的社会主义现实主义的创作方法，明确了新音乐是新民主主义文化重要组成部分的文化属性。《讲话》不仅成为广大抗日民主根据地新音乐运动的理论纲领，同时也对国统区进步音乐活动产生了重要影响。

"新音乐"权力话语在40年代的逐步形成，从《新音乐》创刊后所引发的一场究竟什么是"新音乐"的论辩中就可以非常深刻地体会到。

1940年，《新音乐》月刊在重庆创刊。作曲家陆华柏对"新音乐"这个概念的提法表示异议，因而就写了《所谓"新音乐"》一文，发表在桂林的《扫荡报》上。在这篇文章中，陆华柏从作曲手法和音乐语言的新与旧的角度，发表了他对新音乐的理解。但是，文章开篇即令一些新音乐工作者难以接受：

> 目前颇有人以"新音乐"三字为标榜，我迂腐的见解觉得是不必的，吾人今日以为"新"者，他日未必不"旧"，吾人今日以为叫"旧"者实乃过去

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1968年版，第817、810、819、820页。

之“新”。更有时吾人以为新者，其实是昔人研究所抛弃的渣滓!①

很显然，这种认识是与许多新音乐工作者对新音乐的理解所不同的。从新音乐运动口号提出之始，对新音乐的界定就更多的是着眼于它的思想基础和内容反映，而不是重视作曲技术的新旧嬗变。即便是在讨论新音乐的形式问题时，也更多的是强调继承民间音乐因素的重要性，而不主张将其建立在西洋音乐语汇的基础之上，这在新音乐运动时期的许多文论中都有着明确的规定与阐述。陆华柏却更为强调作曲技术的新旧对于新音乐的重要性：

我们现在已不是闭关自守的时代，不得不放开眼光看，世界乐潮的趋势，他们已经演进到一个什么程度，我们以为新的，别人也以为新么？……吾人躲在家里硬说大刀是新武器的时代早已过去了。②

如果说上述观点有其合理之处的话，那么，陆华柏下面这些论断就不但有失偏颇，而且无形中伤害了一大批新音乐家的感情。他说：

以“新音乐”为标榜的人，到现在为止，还没有产生过像样的“新作品”。他们连1234567的所谓长音阶也还不敢反对，这在欧洲已经是陈旧不堪了！欧洲的近代音乐早已否认了这些，不宁惟是，调性与小节的约束都早就不顾了。还有许多在我们中国作曲家尚未学会的理论，他们也早已抛弃了。③

很显然，拿西方新近的音乐创作技法与新音乐运动中的音乐创作相比拟是不合

① 陆华柏：《所谓“新音乐”》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第237页。

② 陆华柏：《所谓“新音乐”》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第237页。

③ 陆华柏：《所谓“新音乐”》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第237页。

适的，二者不存在比较的基础，如果从学习、借鉴西方音乐创作技术的角度看待新音乐的创作，就当时的中国而言，几乎没有人能够表现出举重若轻、轻车熟路的能力，何况新音乐的“新”并不在于作曲技法等形式要素的新，而在于以抗战歌曲为代表的声乐作品中所负载的思想内容的新。陆华柏也了解这一点，但他显然不同意这种观点：“或云我们中国所谓新音乐是指‘思想’的新，歌词里充满了革命的字眼，这是‘文人’对于音乐的看法，我不愿有所论列。”① 且不论陆华柏对新音乐在作曲技术上不乏嘲讽的口吻是否伤害了一大批新音乐作曲家的感情，就他对新音乐之“思想新”与“充满革命字眼”的不屑，却是这篇文章中最为败笔的一句话，说它不合时宜一点不过分。或许这也是因为他看到了救亡歌曲中出现的一些技巧贫乏的八股创作而发出的偏激措辞，但抗战歌曲的一个很重要的特征就是它所反映内容的革命性，对这一问题的回避就极易使人们理解为是对新音乐的否定。

不过，陆华柏对新音乐创作中只强调思想认识而懈于技术学习的现象的批评，却是一个非常正确的观点，遗憾的是这一认识没有被后来的批评者所理解与接受。陆华柏说：“思想是艺术创作的基础，我理会；然而说什么思想正确了，自然就会作曲，我却糊涂。”② 文章的最后，依然可以看出陆华柏对新音乐理解的不乏偏激之处：“我以为今日一般研究音乐的朋友们，还是老实一点的好，不要故意标新立异，我们的工作有价值，后人自会加上一个‘好’字，我们在骗人，‘新’亦枉然。”③

陆华柏也是一位创作了不少抗战歌曲的作曲家，其中《故乡》、《勇士骨》等作品曾被广为传唱。但他这篇文章中的一些观点，在新音乐运动中却不啻为“异端邪说”，《所谓新音乐》一文甫一发表，立即遭到了赵沨、李凌、陈原等许多新音乐工作者的严词批驳。

---

① 陆华柏：《所谓“新音乐”》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第237页。

② 陆华柏：《所谓“新音乐”》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第237页。

③ 陆华柏：《所谓“新音乐”》，张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第238页。

赵沨的批评文章就陆华柏文中所提出的问题逐一进行了回应，阐述了“新音乐”的内涵及其与既往音乐的不同，并将陆华柏定位为一位“全盘西化者”，认为新音乐既“不同于‘全盘西化论者’如陆君所谓之‘音乐’”，也“不同于‘国粹主义’的国乐”。新音乐是以“现实主义”为其创作手法，“内容是民族的，形式是民族的”，“新音乐和‘艺术至上论者’相反”，它“是大众的，是与革命实践密切联系着的”[①]。赵沨还结合聂耳、冼星海等作曲家的作品，对陆华柏所谓新音乐家“到现在为止还没有产生过像样的‘新作品’”的论断进行了批驳。

李凌的文章进一步强调了新音乐的实质问题，即“新音乐首先必然‘思想新’”。所谓“思想新”，即音乐“不再作殁落社会的粉饰升平，不再做驯服奴隶的东西，更不是作为旧思想的麻醉品，这是近几十年中国新音乐的主要特点”[②]。文章由对陆华柏的批评引申到“五四”以来的许多音乐家，对黎锦晖、青主、陈洪、萧友梅等人的音乐理论与创作观念逐一进行了抨击，认为他们的音乐及其理论是不符合社会现实、必将为历史所抛弃的，只有“作为民族解放战争的工具的”“新兴音乐”才是“神圣无比的艺术”。可以看出，这一争论的根本分歧就在于对新音乐性质理解的不同，李凌一直坚持新音乐之所以新的实质是在于思想的新，在此后的一些文章中，他一再强调这一点：“‘新音乐’与旧音乐的不同，主要的不是形式的而是思想体系上的。”[③]

陈原的批评文章则对李凌关于新音乐的界定表示赞同，认为这样的定义“直接给与那些抨击新音乐为标新立异的论客们以有力的打击”，作者同时也提出，应“号召全国的新音乐战士热烈地参加关于新音乐运动的本质的历史底讨论”，以此进一步对“一切污蔑新音乐运动的人们”[④] 加以有力的批判。

关于新音乐的这场论争以“新音乐社”同仁对陆华柏的广泛批判宣告结束，

---

① 赵沨：《释新音乐——答陆华柏君》，《新音乐》1941 年第二卷第三期，第 8 页。

② 绿永：《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生》，《新音乐》1941 年第二卷第四期，第 7 页。

③ 李绿永：《音乐随笔》，《新音乐》1943 年第五卷第四期，第 151 页。

④ 陈原：《我们需要研习新音乐运动的历史——用这来回答一些论客对新音乐的污蔑》，《新音乐》1941 年第二卷第四期，第 9、10 页。

至于陆华柏再次为自己进行正面辩解与反批评，则是近半个世纪后的事情了。[①] 客观地讲，陆华柏的文章在立论与措辞上不乏偏激之处，但他对只注重思想性而忽视艺术性的新音乐创作的批评，的确是指出了新音乐创作中一直存在着的矛盾问题。但是，在完全以思想性作为衡量新音乐价值的标准下，陆华柏对新音乐的“别一种”认识是不可能被广大新音乐工作者所认同的。对陆华柏批评文章的反批评，不但同样存在偏激、极端的理论缺陷，更没有认识到陆华柏文章中所具有的积极因素。新音乐的发展历史表明，孤立地强调“思想的新就是新音乐的实质”，轻视提高新音乐艺术性之合理要求的思想，对新音乐创作产生了极为不利的影响。

二、 如何理解“战时音乐”

抗战期间的音乐论争，还有一个很重要的方面，那就是抗战期间究竟需要什么音乐的问题。早在国防音乐口号提出之始，左翼音乐家就已经将新兴大众音乐的创作范围框定在“救亡歌曲”这一中心体裁上。随着抗战的全面爆发，音乐作为抗战之精神武器的思想的日益强化，以救亡歌曲为创作中心的认识在一些新音乐工作者的观念中更为根深蒂固。为鼓舞中华民族同仇敌忾奋勇杀敌，特别是激励广大士兵、民众的抗日情绪，要求创作出大量令人喜闻乐见的救亡歌曲作品，是符合当时的社会现实与历史需求的，但是，一旦把这一思想绝对化，就适得其反地将其合理意义在很大程度上消解掉了，从中也表现出一些新音乐工作者不能够辩证地认识音乐的功能问题，根本上反映了庸俗社会学和机械反映论在新音乐运动中的消极影响。有关抗战时期究竟需要什么音乐的问题的论争，与前述有关新音乐的论辩直接相关，二者事实上都反映了三四十年代人们在新音乐理解上的不同，而最终则体现为救亡音乐思潮下新音乐思想的胜利，并逐渐发展为这一时代的权力话语。

---

① 1957年陆华柏被错划为“右派”，1979年错划“右派”问题得到改正。1985、1986年陆华柏与李凌曾就当年对《所谓“新音乐”》一文的批评问题重新进行批评与反批评。参见陆华柏《与中国现代音乐史有关的一篇资料性文章及其所引起的问题的回顾》（《音乐艺术》1985年第2期）、李凌《旧题新论》（《音乐艺术》1985年第4期）、陆华柏《读李凌同志〈旧题新论〉有感》（中国音乐家协会上海分会编《上海音讯》1986年第3期）等文。

40年代对陈洪《战时音乐》一文的批判，可以视为有关战时音乐问题论争的集中体现。

1937年，陈洪以随笔形式发表了《战时音乐》这篇短文。文章提出了这样一个问题：战时音乐和非战时音乐有何差别？陈洪认为，“音乐是生活，非战时需要生活，战时也一样地要生活，换言之，便是一样地需要音乐”。尽管由于战时生活和非战时生活的不同，战时音乐与非战时音乐也有所不同，但是，“音乐到底还是音乐”，由于“它是在许多姊妹艺术当中最主观、最自由、最抽象、最不属于空间的”的这种艺术特性，“所以我们对于战时音乐的要求，决不能和对于战时的文学或戏剧一样地具体和机械。功利主义的眼光是永远不能用来看音乐的”，因此，“决不能如一般的观察者那样，把‘救亡歌曲’一类的东西看作唯一的战时音乐！”总之，陈洪认为：

> 战时音乐是应该存在的，“救亡歌曲”当然是很有力量的一种；但是音乐的力量决不止此，战时音乐的效果也不一定倚靠着口号式的歌词。我们尚须于“救亡歌曲”之外更进一步的追求。[①]

今天看来，陈洪的观点不但非常客观、中肯，而且是针对抗战音乐中出现的唯救亡歌曲是尊、歌词口号化的简单创作倾向的有感而发，反映了知识阶层和专业音乐家对音乐需求多样化的要求。但是，在抗战全面爆发，音乐成为救亡的武器这一观念的绝对统领下，陈洪的观点显然与救亡音乐思潮的主旨有点“格格不入”。40年代，正值新音乐运动走向深入、新音乐话语逐渐发展为权力话语的背景下，陈洪的观点遭到了李凌等人的严厉批评，矛盾焦点集中在对音乐本质的理解、音乐上的功利主义和究竟需不需要“救亡歌曲以外的音乐”等问题的辩争上。

李凌认为，这是一种“音乐至上主义的见解”，是音乐上的神秘主义的复活；“音乐所以不同于其它‘姊妹艺术’，只是表现的方法、表现的形式与提炼题材之不同，而对于社会的功用是没有什么分别”；音乐同其他艺术形式一样，是有阶级

① 陈洪：《战时音乐》，《音乐月刊》1937年第一卷第一号，第2—3页。

性的，“音乐的享受者不能是少数个人，而是广大的群众，并且只有大众才是真正的音乐艺术遗产的承继者、发扬者”①。总之，在李凌看来，“每个音乐工作者”都要“除清‘救亡音乐’以外的观念”②，“中国现阶段的音乐运动仍须以‘歌咏活动为中心’”，陈洪的观点是“狭隘的短视的错误的断论”③。

署名“天风”的一篇文章，对陈洪的《战时音乐》也提出了尖锐的批评，并明确指出：

> 在抗日救亡的现在，音乐必须以抗日救亡为中心，必须是帮助抗战，增加抗战力量的。所以“救亡歌曲”就是唯一的民族解放战争时代……的音乐。
>
> “纯粹主观”的抒情吟唱的东西，我们不需要，现实也不允许它存在。
>
> “救亡歌曲”之外，不是别的，也还是抗日救亡的音乐，不管用什么形式，不管怎样处理题材，总之，都应该是抗日救亡的。一切“与抗战无关”的音乐——不管它是有意或无意地为接受敌人的欢迎的，或涣散自己的团结的，我们都要坚决反对。④

上述批评无疑是不恰当的。首先，把对救亡歌曲之外的音乐样式的需求定性为“音乐至上主义”失于简单化，这样的定位无异于“形式主义”的论断。有趣的是，陈洪本人也是“音乐至上主义”的反对者，他曾明确提出：“艺术如果脱离了社会而自居于所谓至上的地位，实不啻艺术的自杀。”⑤ 其次，将救亡音乐凝固为救亡歌曲唯一体裁的观点，无疑是30年代后期“以歌曲创作为中心”的新音乐创作思想的进一步绝对化，对知识阶层关于音乐形式多样化的精神需求持否定态度，个别论者甚至不恰当地把与救亡歌曲所不同的、技术要求较高的器乐音乐推到了与抗战相对立、与人民相对立的反面，同时也对战争时期人们的思想感情也作了简单

---

① 李绿永：《略论新音乐》，《新音乐》1940年第一卷第三期，第8、9页。
② 李绿永：《新音乐运动到低潮吗?》，《新音乐》1940年第一卷第一期，第6页。
③ 李绿永：《论歌咏运动》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第60、61页。
④ 天风：《“救亡歌曲”之外》，《新音乐》1940年第一卷第五期，第5、6页。
⑤ 陈洪：《四年来的广州音乐院》，《广州音乐》1936年第四卷第五、六期合刊，第2页。

化的估计。可以看出，救亡歌曲的单一化与音乐审美需求上的多样化，已经成为抗战时期音乐创作与音乐接受中的突出矛盾。

与李凌等人相比，关于抗战与音乐的关系以及如何在抗战中运用音乐的问题，李抱忱的认识更为深刻。针对抗战期间“所唱的完全都是抗战歌曲”的现象，李抱忱认为：“抗战期间当然要偏重抗战歌曲，但为达到战时如常时的理想，其他各方面有益身心的歌曲，也不可完全不唱。”他把抗战歌曲比喻成“激励国民的兴奋剂，是一种良好的药品”，但是，“在吃药之外，还需要其他正常的食粮。兴奋剂用之过多，就会慢慢地失去了它兴奋的作用；抗战歌曲若唱之过多，也会渐渐的流为信口开河的消遣小调，反而亵渎了神圣的抗战。”因此，在李抱忱看来：

> 除了使听众欣赏抗战音乐，还要给他们其他方面的艺术歌曲，使他们融化在音乐千变万化的美里，才是真正的提倡音乐，才能充实并延长音乐会的生命……音乐之所以能作为抗战宣传的好工具的缘故是因为音乐本身是美的，是吸引人的。若是音乐失掉了它的美，它的吸引力，它就不会再成为宣传的好工具；若甚而至于反教人讨厌了音乐，那么它将变为反宣传的工具了。[①]

事实上，战争时期固然需要奋发向上的激昂之作，同样也需要抚慰心灵的抒情之声，只要是思想健康的音乐都不会成为影响抗战的负面因素。抗战进入相持阶段后，马可的一篇文章就表明了抗战时期人们对音乐形式与风格的多样性的需求：

> X路军的部队非要听“大合唱”不能满足，知识分子也要求听所谓“抒情歌曲”，这说明了大家唱腻了那些“冲锋前进”……的一套不能再满足于今日的群众了。
>
> 创作也一定是要具有多样性，抒情的艺术歌曲、简单明了的通俗歌曲、齐

① 李抱忱：《新中国成立的乐教》，《乐风》1944年第十七号，第23、24页。

唱和合唱……都非常必需。[①]

这就说明，在实际的抗战生活中，在救亡歌曲之外，人们仍然有着“更进一步的要求”，而不是只满足于千篇一律的救亡歌曲。由此也可看出，李凌等人对音乐与抗战之关系的理解显得过于简单化了，对陈洪的批评也就失于武断乃至粗暴了。

概括抗日救亡时期有关新音乐、音乐与抗战之关系等问题的论争，可以发现，“新音乐运动”中的一些新音乐工作者在新音乐的理解、对新音乐历史的评价等问题上是有失偏颇乃至流于极端的。毛泽东在《新民主主义论》一文中曾指出，“五四”运动以来的新文化成果“是新民主主义性质的文化”，是“人民大众反帝反封建的文化”[②]。这就表明，“五四”时期的音乐创作也是新音乐历史有机的组成部分。因此，褊狭甚至近乎专制地以一种内容单一、形式单一、风格单一、服务对象单一，以救亡歌曲为代表的新音乐作为标准去衡量、批判“五四”以来的新音乐成果，试图以一种纯乎功利的音乐观念统领人们关于音乐艺术的认识，对不同于救亡音乐思想的合理观点进行否定与贬斥，都反映出抗战期间“新音乐运动”中一些救亡派音乐家思想中所反映出的“左”的思想的作祟。对新音乐的过于狭隘的理解及其实践，不但不利于抗战时期音乐创作的健康发展，对战后的音乐发展也带来了很大的消极影响。抗战期间人们依然对抒情性歌曲乃至刘天华二胡曲等音乐作品兴趣浓厚，就很明确地表明，在任何历史时期，人们对音乐艺术的需求都是多样化而非某种音乐形式的“一枝独秀”。抗战胜利后一些格调不高的所谓“黄色音乐”能够很快在国统区再度流行起来，似乎也从另一个侧面反映了人们对抒情音乐可望而不可及的“饮鸩止渴”；这与抗战以来疏于抒情音乐创作而唯救亡歌曲是尊的现象是否有着一定的关系呢？

抗战时期有关音乐与抗战的论争中，可以看出新音乐家们试图把马克思主义学说与中国革命斗争相结合起来，试图把苏联的革命音乐经验借鉴而来为我所用的努

① 马可：《目前歌曲创作上的几个问题》，李滨荪、胡婉玲、李方元编辑《抗日战争时期音乐资料汇集·重庆〈新华日报〉专辑》，西南师范大学出版社 1985 年版，第 393、394 页。

② 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》第二卷，人民出版社 1968 年版，第 658、659 页。

力，但与此同时，也把苏联音乐中的一些错误观念和“极左”思想搬运过来，从而对中国音乐的发展产生了极大的不利影响。“左翼”新音乐运动和早期的抗日救亡音乐活动中，“左”的音乐思想主要受苏联的“无产阶级音乐家协会”（拉普姆）音乐思想的影响。“无产阶级音协的政策是激烈地反现代、反西方、反爵士，常常还反古典”；他们“一方面口头上承认‘古典遗产’，而另一方面又宣布几乎所有过去伟大的作曲家是同无产阶级思想‘格格不人’的，从而缩小了古典遗产的范围。对于许多活着的作曲家，他们也表现了同样否定的态度”①。由于“无产阶级音乐家协会”所反映出的“左倾”思想不利于苏联音乐的健康发展，苏共（布）中央于1932年4月解散了这一音乐组织，但是它的“左倾”音乐思想却对中国30年代兴起与发展中的新音乐运动产生了极大的影响。1932年，周扬（周起应）翻译出版了《苏联的音乐》一书，书中“译后序”部分对苏联“普罗（无产阶级）音乐家联盟”及其音乐创作进行了热情洋溢的介绍和肯定。在学习借鉴苏联社会主义现实主义文艺的要求下，这本书在当时的“左翼音乐运动”与“新音乐运动”中对一些新音乐工作者无疑会产生很大的影响。

除“拉普姆”的影响之外，苏联音乐界在1936年对肖斯塔柯维奇的批判，也对中国音乐界带来了消极的影响。1936年，联共（布）中央机关报《真理报》对肖斯塔柯维奇“形式主义”音乐——歌剧《马克白夫人》的批判，是把这一作品与西方“现代主义音乐”等同起来的，而新音乐运动的主要领导人之一的吕骥则把一些在他看来具有“感伤主义”特征的抒情性音乐及其创作原则，同样视为是形式主义的，与在苏联被批判的肖斯塔柯维奇的音乐创作所犯的错误是一样的。②吕骥对“感伤情调”的歌曲创作也贴上“形式主义”的标签，显然是对“形式主义”这一概念的搬用。但从中也可看出，苏联音乐生活中的一些“极左”思想已经在中国的新音乐运动中发生影响。鉴于这些问题已非本文主旨，不再赘述。

（本文原载梁茂春主编《中国音乐论争》，百花洲文艺出版社2007年版）

---

① ［美］博里斯·施瓦茨：《苏俄音乐与音乐生活》上册，钟子林、张正方、韦郁佩、陈宗群等译，人民音乐出版社1979年版，第77、72页。

② 吕骥：《伟大而贫弱的歌声》，吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局1949年版，第20页。

中国近代科学主义音乐思潮探析

引 言

“五四”新文化运动之际，滥觞于清末民初的“中国音乐落后论”进一步扩大，中国传统音乐被认为整体上已远远落后于西方音乐，具体表现在乐器、音乐创作、音乐教育、音乐学与音乐观等各个方面。相应的对策则是全面学习西方音乐文化，其中包括学习西方音乐以多声表现为主的创作技法、专业音乐教育体制、音乐美学思想以及引进学习西方乐器等主要方面，其根本目的在于创造中国新音乐，最终创建以俄罗斯“国民乐派”为榜样的中国民族乐派。声势浩大的“学习西乐思潮”与新音乐运动①从此深入而持久地影响了中国近现代音乐文化的发展。

近代学习西乐思潮的形成，自然有着社会政治、文化等宏大历史语境的影响与推动，其中有一个极为重要的方面是我们不能忽略的，那就是“五四”新文化运动时期兴起并产生深远影响的“科学主义”社会思潮，对推动学习西乐思潮向纵深发展起到了至为关键的作用。着眼于这一时期中国新音乐文化的发展，笔者以

① 有关“学习西乐思潮”与“新音乐运动”的详细论述参见冯长春《中国近代音乐思潮研究》（人民音乐出版社2007年版）第三章部分内容和《两种新音乐观与两个新音乐运动——中国近代新音乐传统的历史反思》（《音乐研究》2008年第6期、2009年第1期连载）一文。

为，科学主义思潮既是来自外部推动学习西乐思潮向纵深挺进的巨大动力之一，同时也形成了音乐领域里与学习西乐思潮并行发展的一股“科学主义音乐思潮”。学习西乐思潮中的诸多内容无不与科学主义音乐思潮的影响密切相关。因此，全面深入地回顾与梳理近代科学主义音乐思潮的形成与发展，探究这一思潮的实质与特征，客观评估其中的影响与得失，是中国近现代音乐史研究中一个颇具历史与现实意义的课题，它将有助于我们更为深刻地认识和理解中国近现代新音乐文化发展的逻辑规律与根本特点。

一、 科学主义思潮的兴起

英文中的“科学”（science）一词源于拉丁文 scientia，意为“知识”或“学问”。其汉译最早对应为“格致”一词，即“格致知物”，语出《礼记·大学》：“致知在格物，物格而后知至。”意为“穷究事物的原理而获得知识”[①]。明末以降，许多与科学相关的书籍大多冠以“格致”或“格物”之名，清末时，“格致”一词成为声光化电等自然科学部门的统称。其后，将 science 译为“分科之学”的“科学”一词是从日本传入的，目前所见，最早提到这一概念者是康有为，在其 1898 年刊行的《日本书目志》一书中就列举了《科学入门》、《科学之原理》等书目。

科学思潮肇始于 19 世纪后期的洋务运动，当时对科学的指称即“格致”，对西方科学的学习也只是停留在师法西方科学技术即“器”的层面上，其基本精神即“中体西用”、“师夷长技以制夷”。甲午惨败后，中国人开始认识到仅仅学习西方的某些科学技术并不能从根本上挽救中国，只有从“道”的层面学习西方的科学文明与思想制度，才能实现救国图存、民族振兴的目的。维新派知识分子的崛起使得学习西方科学文明的进程开始由器物层面深入到思想层面，即所谓社会科学领域。晚清科学思想的逐渐传播虽未形成横扫一切的社会思潮也没有成为一种成体系的“主义”，但却为五四新文化运动时期科学主义思潮的兴起作了最初的启蒙和铺垫。

---

① 辞海编辑委员会编：《辞海》（缩印本），上海辞书出版社 1989 年版，第 1463 页。

20 世纪初年，与清廷新政废科举相同步，科学逐渐开始替代格致一词。民国成立后，意识形态的转变为科学思想在中国的进一步传播提供了必要的社会基础，及至“五四”新文化运动，“德先生”与“赛先生”两面旗帜的擎起揭橥启蒙运动之民主与科学精神，唯科学是尊的科学主义思潮迅速形成并成为当时文化界、知识界的权力话语，科学被赋予了价值信仰和人生观的意义从而深入人心。胡适曾这样形容过科学在当时的社会影响及其巨大的辐射力：

> 这三十年来，有一个名词在国内几乎坐到了无上尊严的地位：无论懂与不懂的人，无论守旧与维新的人，都不敢公然对它表示轻视或者戏侮的态度，那个名词就是“科学”……自从中国讲变法维新以来，没有一个自命为新人物的人敢公然毁谤“科学”的。①

即便是对“国粹”、“国故”的整理与研究，科学精神也被视为必备的前提条件，唯如此，方能吐故纳新、发展进步：

> 中国人最要紧的事情，就是吸收欧洲现代确有价值的学术，一来医治我们学术思想上的痼疾，二来造成一个能够和欧化“并驾齐驱”的“国新”。倘若要研究国故，亦必须具有“科学的精神”的人。②

正如有学者所指出的那样：“20 世纪初，科学已确乎被泛化与提升为一种‘主义’，并渐渐渗向知识学术、生活世界、社会政治各个领域。”③“对科学及其后科学主义的崇仰，成为 20 世纪初中国影响最大、波及面最广的一股思潮，成为五四时期的时代精神的重要组成部分。科学主义以主潮的地位复盖了当时思想、文化界

---

① 胡适：《科学与人生观》序，上海亚东图书馆 1923 年版。

② 毛子水：《国故和科学的精神》，丁守和主编《中国近代启蒙思潮》中卷，社会科学文献出版社 1999 年版，第 116 页。

③ 杨国荣：《科学的形上之维——中国近代科学主义的形成与衍化》，上海人民出版社 1999 年版，第 152 页。

（包括文学界）的每一个领域，最终形成了这一时期的最为强大的一项文化语境。"[①] 据统计，"五四"时仅《新青年》杂志中"科学"一词的出现即达1600余次，其内涵主要集中在四个方面：一是与迷信、非理性、幻想相对立，代表了科学知识的理性化功能；二是指分科之学，主要指各种理论；三是指实验和实用技术，凭藉它可以增强国力；四是指马列主义或科学社会主义。[②] 五四时领风骚一时的《新潮》杂志更是明确把"科学的主义"[③] 列为办刊的宗旨之一。总之，科学已经成为一种具有系统性理论主张的"主义"而渗透到文化、教育、学术乃至人生观等各个方面，具有人生信仰和价值观的终极意义。

尽管五四时期科学破产论也曾喧嚣一时，[④] 但随着1923年"科玄论战"中科学派的绝对胜利，科学精神作为新知识分子自觉的人生追求成为新时代新思潮的重要表征，浩浩荡荡的科学主义思潮在社会的各个领域愈来愈发挥出重要的影响。即便在三四十年代烽火连天的战争年代，科学主义思潮也并未偃旗息鼓，而是依旧延展于当时的社会文化思潮当中。

今天有关科学的认识与近代科学思想传入中国时相比已有了更为丰富的内涵，关于科学的定义也不一而足。《辞海》对科学的解释是："关于自然、社会和思维的知识体系。它适应人们改造自然和社会的需要而产生和发展，是实践经验的结晶。"[⑤] 科学涵盖了人类关于自然与社会两大实践领域里的知识体系，但科学不仅是知识，它给人们带来的还有思维、方法和人生观的重要影响，更重要的是它可以转化为生产力，是推动社会发展的重要力量，这已为现代科学和社会发展的历史经

---

① 俞兆平：《科学主义的文化语境与五四作家选择》，http：//chinese. xmu. edu. cn/ReadNews. asp? NewsID = 1148.

② 参见金观涛、刘青峰：《从"格物致知"到"科学"、"生产力"——知识体系和文化关系的思想史研究》（二），http：//www. xslx. com/htm/sxgc/sxsl/2005 - 01 - 21 - 18166. htm.

③ 傅斯年：《〈新潮〉之回顾与前瞻》，丁守和主编《中国近代启蒙思潮》中卷，社会科学文献出版社1999年版，第415页。

④ 科学主义思潮在中国迅速发展的同时，在"一战"后的欧洲却遭到了悲观地怀疑与否定，比如斯宾格勒《西方的没落》一书的出版。这种思潮也影响到了中国学界。梁启超曾撰文说："欧洲人做了一场科学万能的大梦，到如今却叫起科学破产来，这便是最近思潮变迁的一个大关键。"（梁启超《欧游心影录》，《饮冰室合集》第二十三，中华书局1989年版，第12页）

⑤ 《辞海》（缩印本），上海辞书出版社1989年版，第1965页。

验所证明。本文无力也无须对科学本身进行全面的了解与论述，我们所要探究的是科学主义在近代中国音乐文化中究竟具有怎样的反映与表现？其思想内容的特质是什么？科学主义音乐思潮对中国近现代音乐文化的发展具有怎样的历史影响与意义？

二、 科学主义音乐思潮的历史发展及其主要观点

近代中国科学主义音乐思潮的主要内涵是对音乐实践中理性主义、实用主义的强调和系统的音乐理论分科之学的推崇，认为西方音乐的理论与实践是科学的而中国音乐是不科学的，因此就要学习引进合乎科学精神的西方音乐，在此基础上创造中国新音乐。科学主义音乐思潮的发展大致可分为三个阶段：第一阶段是清末民初学堂乐歌编创时的酝酿期。20 世纪初叶，在学习日本学校音乐教育和西方音乐文化的历史背景下，伴随新式学校音乐教育兴起与学堂乐歌的编创，音乐的科学性与学理性开始受到关注。第二阶段是“五四”新文化运动时的形成期。科学主义思潮是“五四”新文化运动中一股深有影响的社会思潮，受这一思潮的涤荡，科学主义音乐思想汇聚成潮并对这一时期新音乐文化的发展发挥了巨大的推动作用。第三阶段是 20 世纪三四十年代的延续与反思期。抗战爆发后，救亡压倒一切，启蒙思潮开始退居后台，救亡思潮成为这一历史时期的时代大潮并深入到社会文化的各个方面，音乐领域里也以救亡音乐思潮为时代主潮，科学主义音乐思潮中的某些观念此时已植根于音乐实践当中，但在理论上并没有什么实质性的发展。此外，进入 40 年代，科学主义音乐思潮开始受到质疑并已失去往日的舆论力量，与新文化运动时期相比已显示出逐渐衰退的迹象。

（一）清末民初科学主义音乐思潮的酝酿及其基本观点的提出

早在 20 世纪初新式学校音乐教育兴起之际，“科学”一词即已进入音乐界人士的笔下。1904 年，曾志忞在《音乐教育论》一文中写道：

> 近世既认音乐为一科学，夫既曰学，则研究是者，安可不知其定义。①

此处所谓“科学”显然具有“分科之学”之意，即认为音乐是一门独立研究的学问或学科。其理论来源无疑是近世西方而非中国。至于音乐作为一门科学应该具体研究哪些内容，其研究方法与学科性质又是怎样，诸如此类的相关深层问题，曾志忞在那个年代并未能作出基本的回答。

值得注意的是，这一时期在音乐文献中经常出现、且与科学相近的一个概念是“理学”。曾志忞在上述文章中进而谈道：

> 古今东西达者之解释音乐，大都重于本质，注意于一方一部，不足窥全豹。或自宗教方面，或自理学方面，或自技术方面，或自哲学方面，或自社会学方面，各下其说。②

1907 年，萧友梅在《音乐概说》一文中界说音乐时也用了“理学”一词：

> 晚近理学日发达，各科学也日趋于理学的研究。故理学家曰，音乐者能感动人心之历时的美术也。③

此处“理学”一词并非指我国宋明时程朱“理学”，而是西文 philosophy 的日译。据研究，日本思想家西周（1829—1897）曾于 1862 年将西文 philosophy 一词译为“西洋之性理之学”和“希哲学”，两种译法都明显受中国传统哲学思想的影响。1874 年，西周在《百一新论》一书中明确将 philosophy 译为“哲学”。但是，“理学”一词也依然为其他日本学者用以指称 philosophy。1885 年日本近代思想家中江兆民（1847—1901）写成《西洋理学沿革史》时，仍用“理学”来标记 Phi-

---

① 张静蔚：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 41 页。

② 张静蔚：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 41 页。

③ 《萧友梅全集》编辑委员会主编：《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 2 页。

losophy。[1] 日本关西大学教授沈国威则认为，江户后期，理学一词在日本的一些兰学家的著作里主要指称物理学或作为自然科学的总称来使用，明治初期西周将理学对译 philosophy 并没有被普遍接受。康有为的《日本书目志》一书第二卷“理学门”就将物理学、化学、天文学以及哲学、心理学等自然科学与人文社会科学的图书悉收入“理学”门下。[2] 可见，理学又与科学意义相近。

由上反观曾志忞和萧友梅笔下的“理学”，曾志忞是将“理学”与“哲学”并用，因此，理学或可理解为科学而非哲学；萧友梅则是将理学与科学或各门学科区别而论，因此，他所谓理学或可理解为哲学而非科学。我们知道，科学分为自然科学和社会科学，哲学则是对这二者的概括与总结，尽管哲学与科学不可相互等同，但它们都含有探究事物本质及其客观规律以追求真理之意，蕴涵于其中的根本的科学精神应是共同的。因此，这一时期的“理学”一词与科学精神并不相违而是有着密切的联系，其内涵兼有科学与哲学之意。

当然，科学还不仅仅是指分科而论的各种学问，它还内在地包含了每门学科所应具有的基本原理与研究方法等问题。因此，20 世纪初期需要注意的与科学、理学相关的另一个概念是“学理”。

1903 年，匪石在《中国音乐改良说》一文中指摘中国旧乐的第一个不足之处就是“无学理”，明确指出西方音乐的构成与创作过程有其自身的科学法则，中国音乐因“无学理”而成为落后于西方音乐的主要原因之一：

> 乐为六艺之一，其所建筑，必以学理为基础……能占学理之优等者，要惟泰西之乐。乐不一曲，曲不一谱，其始也能因，其终也能悟。[3]

民国成立后曾志忞在有关京剧改良的文章中也曾指出：

---

① 参见龚颖：《“哲学”、“真理”、“权利”在日本的定译及其他》，《哲学译丛》2001 年第 3 期，第 69—70 页。

② 参见沈国威：《康有为及其〈日本书目志〉》，http：//www2. ipcku. kansai - u. ac. jp/ ~ shkky/wakumon/wakumon - data/no - 05/no - 05 - shen. pdf.

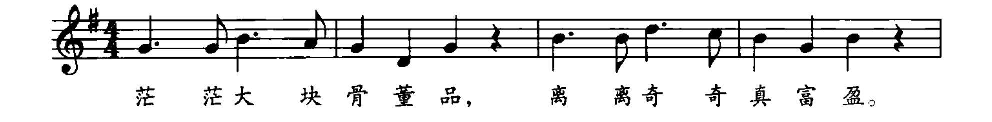
③ 张静蔚：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 37 页。
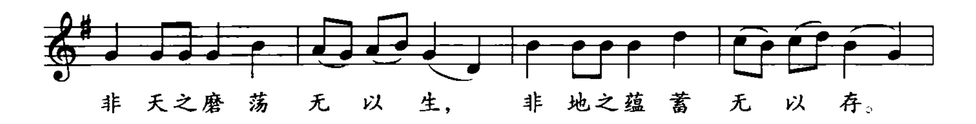
我国自古以来从未设立过音乐学校，从未研究过学理……①

那么，究竟什么是“学理”？汉语大词典的解释是“科学上的原理或法则”②。笔者以为，前人对学理一词的运用与今人对这一概念的解释是基本一致的，其意义没有太大的出入。当然，需要指出的是，世界上不存在抽象的学理，各门学科均有其各自质的规定性的学理，各种学理只要是能够符合所研究对象的本质认识就是科学的。有关音乐的学理也是如此。由此审视匪石与曾志忞等对中国音乐缺失学理研究的言论，其基本立意是指中国音乐缺乏科学原理的构成和符合科学法则的学术研究。

综前所述，清末民初之际，“格致”、“科学”、“理学”等概念是同时并用的，其意义大致相同或相近；而“学理”一词的使用也与“科学”相关，值得注意。这些词汇的使用并非仅具语义学的含义，其意义在于——一种新的审视音乐的思想观念正在萌发与成长，那就是科学主义音乐思潮的兴起。

西学东渐背景下对科学的推崇，在这一时期学堂乐歌的编创中也得到感性的表现，有一首乐歌即以《格致》③ 为名，表达了时人对科学的崇尚之意：
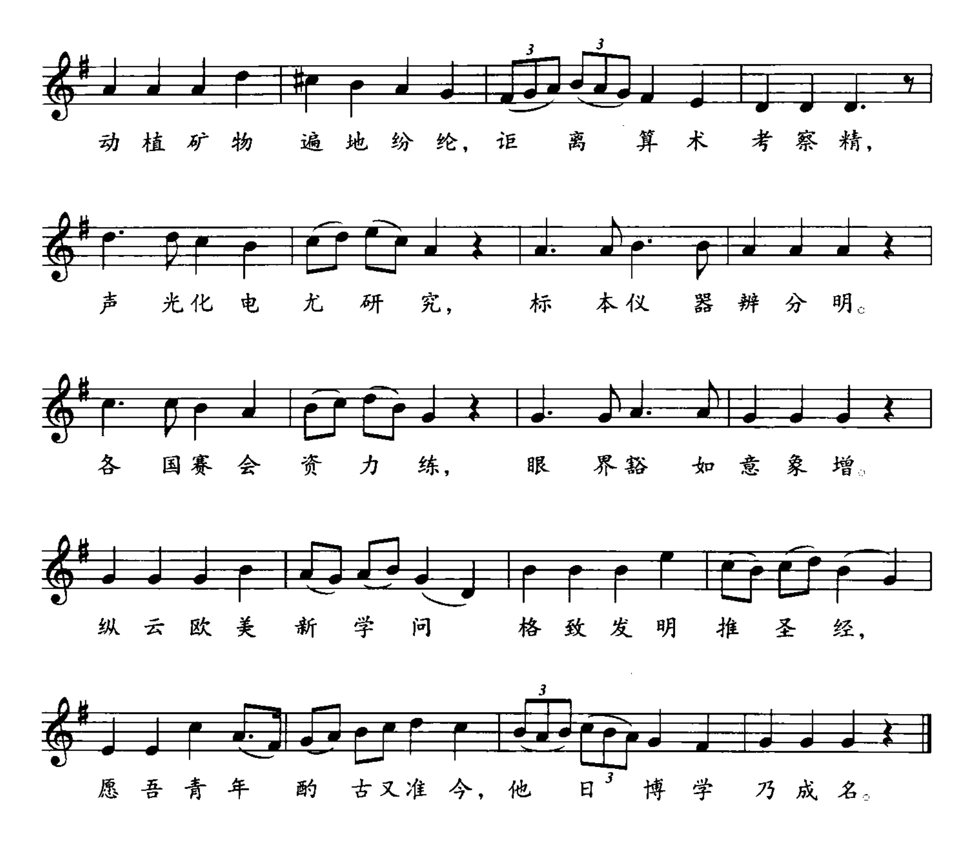




---

① 曾志忞：《歌剧改良百话》，冯文慈整理，《中央音乐学院学报》1999年第3期，第47页。

② 罗竹风主编：《汉语大辞典》，《汉语大词典》出版社1989年版，第247页。

③ 俞粲作词，曲调选用美国歌曲：《欢呼美国》，转引自钱仁康《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社2001年版，第217—218页。



当然，乐歌中对科学的推崇与科学主义音乐思潮不能混为一谈，但科学精神在乐歌编创中的传播，却有力地说明了科学主义思潮正以各种各样的方式在众多领域逐渐产生着愈发广泛的社会影响。

综观这一时期的音乐文献可以发现，成长中的科学主义音乐思潮其核心观点主要反映在以下几个方面：

1. 音乐是一门独立的科学或学科。维新运动以来，自康有为在《请开学校折》中提出将“乐歌”作为一门独立的课程列入国民教育当中，至20世纪初叶，人们进一步认识到音乐不仅是一门学校教育的课程，更是一门值得加以系统研究的科学。“乐学”或“音乐学”的概念已开始进入少数新音乐家的思想当中，而提出相关主张者，大都有着留学日本的经历。上述匪石、曾志忞、萧友梅等人均如此。

2. 音乐的发达与科学的发展有着密切的联系，合乎科学或学理的音乐研究是

音乐艺术得以进步的重要因素，近代以来西方音乐文明的发展深刻地表明了这一点。20 世纪初一些学堂乐歌作家已经接触到音乐与物理学、心理学等社会科学之关系的知识，并进而认识到音乐学研究的重要性：

> 音乐学之不可不讲，亦吾辈所宜共认者也。①

此处所谓“音乐学”并没有今天有关音乐学术研究的丰富内涵，但其中却已透露出对音乐进行学理探究的热情与愿望。

3. 学习西乐及其科学方法，改造旧乐，创造中国新音乐。匪石在《中国音乐改良说》一文中对传统音乐的全面批判、对中国音乐“无学理”的指责以及惟“西乐哉”的价值选择，曾志忞此后在论述京剧改良时所发出的“我国自古以来从未设立过音乐学校，从未研究过学理，从未有合式的教授法”② 的批评，其根本目的都在于对创造中国新音乐的热切期望。

尽管 20 世纪初有关音乐与科学之关系的思考并无成潮之象，但这一时期不少涉及中西音乐价值比较的文论却都在不同程度上表现出认同西乐科学而中乐反之的观念，这也从一个方面反映了科学主义音乐思想正日渐发挥出强有力的影响。限于篇幅，有关这一方面的文论不再引述。

（二）“五四”时期科学主义音乐思潮的崛起及其理论的全面推出

清末民初之际，对西方科学思想与西方音乐的学习还停留在一个比较初级的阶段上，因而有关科学主义的音乐思想并没有获得深入的阐释与论述，“五四”新文化运动兴起后，科学主义音乐思想的发展情形就完全不一样了。

正如前述胡适在 20 年代初对科学“无上尊严地位”的论述，五四时期对“德”“赛”二先生的推崇，使得科学主义已然成为一股极具威力的社会思潮。

---

① 黄子绳等：《教育唱歌》叙言，张静蔚《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社 2004 年版，第 20 页。

② 曾志忞：《歌剧改良百话》，冯文慈整理，《中央音乐学院学报》1999 年第 3 期，第 47 页。

1915年，时新文化运动在国内正在兴起之际，作为中国科学社第一任社长、也是《科学》杂志创办人之一的任鸿隽（1886—1961）在《科学与教育》一文中写道：

> 科学之于美术，友也而非敌……吾国自来无科学，而音乐一道，乃极荒落，终至灭绝，何也？西方音乐之推极盛，乃在十九世纪，亦以科学方法既兴，于审美制曲之术，乃极其妙故耳……返观吾国之文学界，乃适与音乐同其比例，科学固未兴，文学亦颓废。[①]

如同匪石在20世纪初叶对中国音乐无学理的诟病一样，任鸿隽也将中国音乐的荒落归因于科学的缺失与落后，认为西方音乐在19世纪以来的发达是与科学的发展相同步的，科学与艺术之间有着密切的联系。

“五四”运动后，蔡元培《在北大音乐研究会演说词》中也表达了与任鸿隽同样的认识：

> 世界各国，为增进文化计，无不以科学与美术并重……西洋音乐家，而往往有根据学理自制新谱者。盖创造之才，非独科学界所需要，美术界亦如是也。[②]

蔡元培同时还指出，社会上已开始提倡科学，而艺术界尚未行动起来，希望研究会诸君能够明了科学推进艺术创造的道理，研究音乐理论，培养能够创造新谱的人才，取西乐之长补中乐之短，使中国音乐能够获得进一步的发展。[③] 蔡元培的观点可以代表当时大多数新知识分子对音乐与科学、中西音乐之关系的认识。

此后，有关音乐与科学的关系、中西音乐与科学的关系等问题的论述日渐增

---

① 张静蔚：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第75页。
② 张静蔚：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第95页。
③ 张静蔚：《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第95页。

多，几乎所有有着留洋或学习西乐背景的新音乐家乃至部分从事传统音乐实践的国乐家无不认可西方音乐的科学性，并由此认为应以西乐的科学方法整理研究中国旧乐、创造新音乐。科学主义音乐思潮与学习西乐思潮汇聚在一起，开始深入而持久地影响了此后新音乐文化的发展。那么，五四时期科学主义音乐思潮的主要内容与基本观点主要表现在哪些方面？

1. 音乐学研究的科学性

音乐是一门艺术或曰“美术”，对它的科学研究即形成了“乐学”或“音乐学”的学问，这是当时一些有着留洋经历的音乐家的共识。科学主义音乐思潮的核心内容之一就是要求用西方音乐学的科学方法研究中国音乐。

蔡元培在北京大学音乐研究会编《音乐杂志》“发刊词”中论及“乐理”（即今日音乐理论或音乐学之谓）时指出：

> 技术之精进，固赖天才，而学理之研求仍资科学。[①]

蔡元培强调了音乐研究中科学方法的重要性，并进一步开列出音乐与物理学、生理学、心理学、美学、社会学、文化史等学科之间相互结合的关系，可以视为是对西方体系音乐学的一个简要的介绍。

首先在国内有条理地介绍德国的音乐学体系的音乐家是萧友梅。他曾这样言简意赅地论述音乐学：

> 总而言之，乐学就是用科学的法子去研究音乐的所以然的学问。[②]

萧友梅把音乐学看作一门独立的科学，并进一步指出：

---

① 蔡元培：《发刊词》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920年第一卷第一号，第1页。

② 萧友梅：《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第145页。

它在科学界争得独立的位置，也不过几十年的事情。以前都是由各科学（数学、物理学、生理学、史学、言语学）的知音代表者兼讲这种学问。[①]

浸淫德国音乐文化有年的萧友梅曾比较系统地学习了音乐技术理论以及乐学研究科、音乐美学、德国音乐史乃至人类学等课程，对19世纪以来音乐学在德国的发展有着较为清楚的了解。作为一门独立的学科，音乐学在德国的兴起不过是萧友梅抵德前几十年的事情。萧友梅文章中列举乐学的主课——和声学、乐器学、声音生理学、声音心理学等学科的发展都在一定程度上反映了19世纪欧洲自然科学的进步对音乐学发展的影响。至于他文章中提到的克里桑德和李曼等人，更是当时具有世界影响的音乐学家。经常在莱比锡大学举办音乐学讲座并担任萧友梅博士论文答辩主持人的李曼对萧友梅产生了极为重要的影响，甚至可以这样认为："萧友梅是在完整和准确的意义上将李曼的音乐学体系介绍到我国来的第一人。"[②]

20年代，继萧友梅之后旅居德国专攻音乐学的王光祈开始在国内陆续发表大量音乐学文章。在论述音乐学与音乐作品之不同的一篇文章中，王光祈说：

"音乐科学"如"音学"、"声音心理学"之类，是含有"国际性的"……反之，"音乐作品"，如歌谱之类，是含有"民族性"的。[③]

所谓音乐科学的国际性是指音乐学研究中科学方法与音乐规律的某些普遍性，具有通约意义，而作为艺术作品的音乐创作则带有一定的民族性与特殊性。这实际是科学无国界思想在音乐学研究中的反映。

不仅是游学欧洲的音乐家对音乐学及其科学方法极力鼓吹，由于对西方科学文明的信奉与尊崇，五四时期的新音乐家莫不认为科学方法乃西学的根本精神，音乐

① 萧友梅：《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社2004年版，第145页。

② 陈聆群：《萧友梅的音乐理论贡献》，戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社1993年版，第378页。

③ 王光祈：《中西音乐之异同》，冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》上册，人民音乐出版社1993年版，第199页。

研究即为其一：

> 西国凡百学术，都含有科学的方法，音乐其一端也。①

音乐在西方作为一门学问及其在研究方法上的科学性，被认为是西乐先进于中乐的根本原因：

> 艺术是无国境的，是好就是好的，中乐当然有中乐的特点，西洋音乐也有东洋风的调子，也常采取中国旋律，但是人家把音乐当做一门学问，用科学的方法专门研究，所以西乐的进步，还在中乐之上。②

值得一提的是，这一时期诞生的音乐学刊为科学主义音乐思潮的传播与发展起到了重要的媒介作用。比如，北大音乐研究会出版的《音乐杂志》明确提出其宗旨在于：

> 研究古今中外之音乐，评其得失，考其同异，截长补短，冶中西于一炉，更发挥而光大之，俾成一有系统之全世界专门科学。③

尽管这本杂志仅发行了 2 卷 20 期，但其中发表的许多有关音乐研究的文章、译文却是当时最早的音乐学文论。当然，"五四"后诞生的其他一些音乐刊物，如《新乐潮》、《国立音乐专科学校校刊·音》等，都对介绍西方音乐文化，提倡音乐的科学研究作出了一定的努力，此不一一介绍。

---

① 杨昭恕：《哲学系设立乐学讲座之必要》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》第一卷第三号，第 3 页。

② 李德钊：《省府推行音乐教育之主旨》，《音乐教育》1933 年第一卷第二期，第 15 页。

③ 李荣寿：《音乐杂志是什么》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1921 年第二卷第九、十号合刊，第 3—4 页。

2. 西方音乐艺术实践的科学性

五四时期，西方音乐在中国的传播是与音乐作为美术之一种的艺术观念以及西乐比中乐科学的价值判断结合在一起的，与此相关的认识是中乐比之西乐在总体实践上均已表现出全面的落后，而西乐则处处体现出科学性：

> 以技艺相衡，乐器相较，谱子相比，诚不可以道理计。退化之讥，诚所难免。
>
> 欧西各国为增进文化计，无不以科学与美术并重；
>
> 西洋音乐家无不根据学理，自制新谱，故其音乐一道随时进步。[①]

上述认识随着专业音乐教育和新音乐创作的进一步发展而影响日大。程懋筠的观点具有一定的代表性：

> 有科学方法之音乐，其疵瑕自少，内容自丰，与非科学的音乐较，其价值自有天渊之别。[②]

程懋筠认为，西方音乐在音阶、旋律、节奏、和声等四大要素以及声乐发声法、乐器等方面均比中国音乐科学，且符合物理学、心理学、美学等科学原理，因此中国音乐必须采用西方音乐的科学之处。他甚至还建议放弃中国音阶的中心地位而以西乐音阶取而代之。

总之，西方音乐艺术实践的诸多方面都要远远科学于中国音乐。用黄自的话来概括就是：

> 西乐确较国乐进步得多。它们记谱法的准确，乐器的精密，乐队组织规模之大，演奏技术之科学化，作曲法之讲求我们都望尘莫及。[③]

---

① 郑训寅：《国乐复兴与西乐之介绍》，《新乐潮》1928 年第二卷第二期，第 11—12 页。

② 程懋筠：《改良吾国音乐刍议》，《音乐教育》1933 年第一卷第一期，第 23—24 页。

③ 黄自：《怎样才可产生吾国民族音乐》，上海音乐学院《黄自遗作集》编辑小组编《黄自遗作集》文论分册，安徽文艺出版社 1997 年版，第 57 页。

3. 以西乐的科学方法改进国乐创造中国新音乐

由于对西方音乐科学性的强烈认同，“欲国乐之复兴宜通西乐”[1] 的认识在五四时期的音乐家那里几乎已成共识。李荣寿在谈及皮黄的一篇文章中认为：

> 西乐是凭乐理的发展，无论声乐器乐皆按学理制成一定的乐谱，广为传播。几具有普通乐理知识的皆可按学理以研究……所以西洋戏剧家常在乐谱上发现其特殊的精神。我国皮黄向无一定的乐谱，名剧家也无一定的唱法。词句强调随意填改，板眼虽有一定，有时强为凑合……[2]

李荣寿所谓中国音乐的“缺点”靠什么来解决呢？那就是以西乐的科学方法对此加以改进，整理旧乐创造新的国乐必须建立在借鉴学习西乐科学方法的基础上：

> “整理国乐”……要用科学的法子很仔细的分门研究（如考订旧曲，改良记谱法，改良旧乐器，编制旧曲，创作有国乐特性的新乐等）。[3]

有人甚至认为，拒绝对西方音乐的学习与借鉴，“所谓中国本位音乐的产生，是决计不可能的一回事！”[4] 进一步而言，中国新音乐的未来必须建立在学习西乐科学方法的基础之上，如留法归国的音乐家李树化所明确论述的那样：

> 现代中国音乐需要改造……这改造法当然要采用西洋的科学的方法。他们

---

① 参见陈仲子：《欲国乐之复兴宜通西乐说》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1920 年第一卷第九、十号合刊——1921 年第二卷第一号连载。

② 李荣寿：《皮黄的缺点》，北京大学音乐研究会编《音乐杂志》1921 年第二卷第三、四号合刊，第 1 页。

③ 萧友梅：《对于大同乐会仿造旧乐器的我见》，《萧友梅全集》编辑委员会编《萧友梅全集》第一卷，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 389 页。

④ 张沅吉：《中国本位音乐》，《国闻周报》1937 年第十四卷第十三期，第 20 页。

不能以改造为满足，他们还要尽量介绍那世界人都有享受的权利的西洋音乐，妥当点说，那是世界音乐。不过他们还有一个最高的（最终的）目标，即要利用这世界音乐的已进步到极点的工具——乐器来创造一种具有他们自己的特性的音乐，这种音乐即前面曾说过的国民乐派。①

"国民乐派"即指19世纪以俄罗斯为代表的民族乐派，五四时期众多音乐家心目中的中国新音乐的蓝图就是创造中国的"国民乐派"，这是科学主义音乐思潮以及与之并行的学习西乐思潮的最终归宿。

值得注意的是，所谓西乐比中乐科学的思想认识，对当时一些重要的国乐家也产生了显著的影响。刘天华即认为西乐科学而国乐落后，欲创造新的国乐作品就必须学习西乐改进国乐，并进一步得出结论：

当知今后学术界，必须事事科学化，事事精密确凿，方能有立足地。②

颇具国粹主义音乐情怀的国乐家郑觐文也认为，中西音乐之间的主要区别在于"西乐为科学性质，中乐为自然性质，有纯驳之难易……西乐有鲜明之书谱，学者依法研究，无周章疑问之处；中乐无切用之专书，学者有无所适从之苦"。

认为西乐在学理上有中乐不及之处，并进而对中国音乐作出这样的设想：

倘亦如西法于乐理有详实之说明，于乐法有精密之谱式，彻底解决安知进步之速，不与西乐同功乎。③

郑觐文的上述中西音乐比较，表达了对西方音乐及其理论具有理性主义与科学

---

① 李树化：《音乐》，李朴园、李树化等著《中国现代艺术史》，良友图书印刷公司1936年版，第20页。

② 刘天华：《梅兰芳歌曲谱·编者序》，刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社1998年第2版，第181页。

③ 郑觐文：《中国音乐史·序》，大同乐会1929年版，第3页。

特点的认同，同时透露出学习西乐借以发展中乐的愿望。在当时国粹主义音乐思潮与学习西乐思潮分庭抗礼的形势下，一部分文化守成主义的著名国乐家能够发表上述认识，进一步表明了科学主义音乐思潮的强大力量。

（三）抗日救亡时期科学主义音乐思潮的延续

科学主义音乐思潮在30年代后得到进一步的延展，以西方音乐的科学性重建中国音乐的主张变得更为强势，西方音乐被认为“有科学的根据，已成世界的艺术”，因此——

> 如吾人的提倡西医，及西式的军事训练——即就整理国乐而言，西洋音乐，实为吾人唯一的规矩准绳。[①]
>
> 以科学的方法去研究中国一切过去的音乐，中国的新音乐才有创造的希望。否则，不但现在一般学校要采用西洋音乐，恐怕一辈子也不会有可以采用的中国音乐。[②]

上述认识比之20年代并没有理论上的出新之处。值得注意的是，“九一八”特别是抗战全面爆发后，科学主义音乐思潮开始与救亡音乐思潮联系在一起，其基本内容在于强调学习西乐手法创造新音乐以更好地服务于抗战。科学主义音乐思潮与救亡音乐的时代大潮相互结合后，借鉴西乐的工具与手法创造新音乐的实践便不再像五四时期那样遭到国粹主义音乐家的讽刺与抨击，其合法性得到了进一步的巩固。正如时人所呼吁的那样：

> 我国的乐器，可以说有全部改良的必要，因为那千百年前所惯用的琵琶胡琴，幽沉微弱的音响，在近代活跃的人听来实在引不起激昂的情感，这我们应该根据科学的研究，重把那种东方特有的乐器加以改良，使能灵活地表示我们

---

① Y.S：《民众音乐教育之设施》，《音乐教育》1933年第一卷第二期，第21页。

② 王笥香：《为什么我国学校音乐要用西洋音乐》，《音乐月刊》1938年第4期，第94页。

> 民族的精神。在压迫中挣扎，在险恶的势力里反抗的民众，他们紧张的呼吸里急切地需求着有如海涛撞击，有如万马奔腾（的）壮丽的民族的音乐来鼓励他们的前进，祈求新进的音乐家，能在琵琶的弦上弹出奋进的战歌，在横笛的洞口吹出反抗的声响。①

“科学无国界”与“音乐无国界”思想在这一时期进一步发挥出其重要的影响，不少音乐家强调指出音乐的形式、创作技法以及乐器等都只是音乐的“工具”，而工具是不分国界的。陈洪就发表了这样的见解：

> 对于工具，我主张全盘世界化和现代化（也可以说是西化），但对于内容，我始终主张彻底中国化。②

陈洪所谓音乐工具的全盘世界化，意即新的中国音乐应该完全借用西方音乐的形式与工具并以此来反映和表现中国人当时的生活内容与思想感情，其理论依据当然还是在于西方音乐的工具要先进于中国音乐的工具。但究竟完全西化的音乐形式如何很好地表达中国化的音乐内容，当时的论者并没有来得及深入思考，其工具西化或现代化的观点实质上是科学主义音乐思想的另一种表述。

三、 40年代对科学主义音乐思潮的反思

五四时期的科学主义音乐思潮与学习西乐思潮引发了国粹主义音乐思潮的强烈抵制与对峙，但却鲜有明确而富于建设意义的理性反思。直到30年代末40年代初，随着延安一些音乐家对民间音乐研究的重视以及共产党领导下的文艺政策与毛泽东相关讲话精神的影响，对科学主义音乐思潮的初步反思也开始出现。

1940年，毛泽东在《新民主主义论》一文中对新民主主义的文化作出了“民

---

① 朝祥：《新中国音乐的创造》，《音乐教育》1934年第二卷第四期，第63、62页。

② 陈洪：《新国乐的诞生》，《林钟》1939年创刊号，第14页。

族的科学的大众的文化，就是人民大众反帝反封建的文化，就是新民主主义的文化，就是中华民族的新文化”的论断，并特别指出：

> 一切外国的东西……决不能生吞活剥地毫无批判地吸收。所谓“全盘西化”的主张，乃是一种错误的观点……中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。民族的形式，新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化。①

毛泽东的讲话尤其是其中如何对待外来文化的指示精神无疑对当时（主要是解放区）的音乐工作者产生了重要的影响。这一点我们可以从 1941 年吕骥为延安鲁艺民间音乐研究会所写的《中国民间音乐研究提纲》（1948 年发表于《民间音乐论文集》）一文中看出。吕骥说：

> 在民间音乐研究工作中，有人主张拿西洋现代音乐科学的规律或条文作为衡量中国民间音乐的唯一标准，这是不完全适合的。因为近代西洋音乐与中国民间音乐不仅是地域上有东西之分，更重要的是它们是两个不同时代的产物，两个不同民族（包括两种不同的社会生活与两种不同语言），甚至于包括两个发展不同社会阶层的两种艺术形式，各自有其特殊的规律。自然我们并不反对应用西洋音乐科学中某些带普遍性的原则和方法来研究中国民间音乐，不过不应把西洋近代音乐科学中的某些传统的法则和公式当作唯一的准绳或神圣的法则，勉强把中国民间音乐套入西洋音乐的规范中，以求得所谓科学的解释，这都是不合乎实际的。研究中国民间音乐，应当从它本身出发，分析它自身所具有的规律，然后根据中国的社会生活与其发展的历史，予以合乎实际的解释。这样得来的解释才真正是科学的，才真正对于建设中国新音乐有参考的价值。②

吕骥在 20 世纪 40 年代初提出的有关中西音乐文化之不同以及研究中国民间音

---

① 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》第二卷，人民出版社 1966 年版，第 667 页。
② 吕骥：《吕骥文选》上集，人民音乐出版社 1988 年版，第 53 页。

乐所应注意的方法问题，直到今天仍不失其积极的现实意义。吕骥的观点显然是对“唯西方音乐”是尊思想和以西方科学标准看待中国音乐的现象的批判，指出了“唯有西方音乐是科学的”这种认识本身就是不合乎科学精神的，以西方音乐的尺子裁量中国音乐不可能得出真正科学的结论。吕骥虽然是以如何研究中国民间音乐的命题提出了上述思想认识，但却对整个音乐实践领域里的科学主义音乐思潮具有根本反思的意义。遗憾的是，这种反思在当时并不多见。

40 年代后期，共产党领导的新音乐运动中的新音乐思想已成为当时的权力话语，有关科学主义音乐思想的批判与反思也进一步凸显出来。比如，40 年代末，在论及如何对待中外音乐文化遗产问题时，吕骥再次谈到了西方音乐与科学性问题，认为作为表现中国人民思想情感的音乐艺术，应该把继承中国民间音乐遗产与借鉴西方音乐的某些科学方法结合起来，使之符合中国人民的审美观点：

有些人容易以为接受西洋音乐遗产只是学习它的某些基本技术与科学方法，因此用不着接受中国音乐遗产，而且必须予以摈弃，因为在这些人看来，中国民间音乐是缺乏基本技术与科学方法的。无疑的这仅仅是从西洋音乐技术观点来了解西洋音乐遗产与中国音乐遗产，如果有人以为这就是接受遗产的全部内容，那未免太狭窄了。事实上，不论中国音乐或西洋音乐都有她悠久的发展历史与自己的传统，也都有其独特的基本技术与这些技术所包含的法则与规律。不过后者已经欧美资产阶级学者比较科学的整理了出来，其中不一定都合乎中国实际，有些东西本身是被歪曲了的。①

金紫光在一篇批评新音乐运动偏向问题的文章中，则明确将对科学主义音乐思想的批判与毛泽东有关新民主主义文化的论断联系在一起：

这第一种偏向，就是盲目的崇拜西洋，不加批判地把资产阶级的东西生硬地搬过来……认为西洋的东西是科学的，进步的，中国的一切都不如人家，可

---

① 吕骥：《解放区的音乐》，《新音乐月刊》1949 年第八卷第四期，第 4—5 页。

是他们忘记了，科学是很实事求是的，是从实际出发的。那种不加批判地贩卖洋教条，本身就是违反科学规律的。在音乐界，这个问题很严重地存在着。有些人口头上也许并不标榜崇拜西洋，而在实际行动中，却完全忽视民族的音乐传统。要知道，毛主席所谓的新音乐，必须具备三个条件，就是民族化，科学化与大众化。像这样片面强调科学化，而抹煞民族化，其结果有走上投降主义的危险！我们必须深刻体会毛主席所指出的这三个条件，缺一而不可。

作者同时对那些抱残守缺、拒绝接受外来音乐文化的顽固国粹主义音乐思想进行了严厉的批评：

这第二种偏向，就是固执的保守封建，认为外国的都是洋教条，完全要不得，只有中国固有的才算好的。他们无视科学，固步自封，裹足不前。他们反对采用西洋的乐器，反对采用和声，甚至反对西洋的发声原理。这些充分表现了他们反科学的保守态度，其结果有走上国粹主义排外思想的趋势！无疑地，我们应该接受遗产，但不能不加批判。同时，我们必须接受科学的知识，因为那是若干年来人类智慧与经验的总结。①

不难看出，金紫光的音乐观念同样带有科学主义音乐思潮的影响，其学习接受西洋音乐遗产的主张依然是建立在西洋音乐及其理论是科学的认知基础上。

应当说，抛却新音乐运动思想中某些带有鲜明阶级斗争思维的政治性观点外，上述对科学主义音乐思潮的反思有着非常积极的合理意义。这也表明，科学主义音乐思潮经过二三十年代的高潮之后，在40年代已渐趋式微。

从前述不少引文中我们即可看出，科学主义音乐思潮不可避免地涉及了中西音乐关系、音乐的表现特征与功能价值以及音乐的现代性等问题，但这些问题当时在理论认识上大都没有得到很好的思考与解决。新中国成立后的50年代，毛泽东在与音乐工作者的一次谈话中将这些问题作出了更为合乎实际的论述：

---

① 金紫光：《新音乐运动漫谈》，《新音乐月刊》1949年第八卷第一期，第7页。

作为中国人，不提倡中国的民族音乐是不行的。但是军乐队总不能用唢呐、胡琴，这等于我们穿军装，还是穿现在这种样式的，总不能把那种胸前背后写着“勇”字的褂子穿起……乐器是工具。当然工具好坏也有关系，但是如何使用工具才是根本的。外国乐器可以拿来用，但是作曲不能照抄外国。[①]

其中虽已不见科学主义音乐思潮的影子，但话语中所隐含的音乐功能的价值判断与音乐现代性问题，不能不说与近代以来学习西乐以及科学主义音乐思潮推进的历史脚步有着密切的内在联系。

四、 近代科学主义音乐思潮的历史得失

不可否认，近代以来的科学主义音乐思潮对近现代中国音乐的创作、表演、教育与音乐学研究等各方面都产生了极为深远而重要的影响，其中既有积极的历史推动作用，亦有消极的历史局限性，得失俱在。

近代科学主义音乐思潮的积极意义主要在于以下几个方面：

1. 科学主义音乐思潮进一步推动了学习西乐思潮的深入发展。清末民初伴随学堂乐歌编创兴起的学习西乐思潮，其最初的驱动力缘于国事衰败、民族危亡的历史关头国人对音乐所应具有的改良社会、砥砺人生、塑造新民以救国图存的社会功能的追求，这在20世纪初特别是辛亥革命前后的音乐文论中有着大量的反映。尽管这一时期也出现了“当今之世，将欲以正教化挽颓风者，舍西乐其奚自哉”[②] 和“西乐哉，西乐哉”[③] 的带有全盘西化色彩的激进言论，但对西方音乐科学性的广泛认同并未出现，对西方音乐文化的学习主要停留在西方音乐的基本知识和以西化

① 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社1982年版，第16—17页。

② 黄炳照：《中小学音乐教科书·序》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第171页。

③ 匪石：《中国音乐改良说》，张静蔚编《中国近代音乐史料汇编》，人民音乐出版社1998年版，第192页。

的新音乐作用于社会的实用主义功能的追求之上。“五四”后，在科学主义音乐思潮的推动下，学习西乐思潮开始向纵深发展，进一步涉及对西方音乐理论、表现技术、乐器、教育体制以及音乐观念等不同层面内容的学习与接受，从而深刻地反映了中国音乐现代性转型的历史要求。

2. 正是由于科学主义音乐思潮对学习西乐思潮的进一步推动，使得“五四”以来新音乐创作逐渐以强势姿态成为城市音乐生活的主流话语。抛却美学趣味与音乐功能观对新音乐创作的制约之外，科学主义音乐思潮也是影响新音乐创作的重要因素，这种影响是通过学习西乐思潮得以转换的，其基本的逻辑思路是：西方音乐是科学的→学习西方音乐→创造中国新音乐（西体中用或中体西用）。“五四”以来那些在不同程度上具有西化特征的中国新音乐，基本是这样一种逻辑认识下的产物。与此相关的是，也正是在与西方音乐文化的对比当中，同时促发了现代中国音乐文化发展中的民族主义与音乐创作中新的民族风格的追求。

3. 科学主义音乐思潮对中国传统音乐、中国音乐史的整理与研究乃至“五四”以来音乐学研究的起步，发挥了启发思路、掘土推进的工具理性作用。20 世纪上半叶中国音乐学研究的初步成果，很大程度上是科学主义音乐思潮影响下的结果。与此同时，人们对音乐本质及其功能的认识也在逐渐摆脱古代神秘主义或礼乐思想模式的制约，转而向近代科学主义影响下的西方音乐观靠拢。五四时期不少音乐文论中都可以看到类似这方面的内容，比如：

> 夫音乐之能感人固矣。然以何理由而感人，如是之神且验乎？在科学未昌明之时代，讨论此问题者，颇多神秘奇异之说。百首率舞也、凤凰来仪也、游鱼出听也、六马仰秣也、舞干羽于两阶，而有苗来格也……种种牵强附会之说因之以起，而抑知一律诸科学之方法，非惟不能推厥音乐感人之原理，而荒谬无稽，真有不值一噱者。据现在科学家之解释，音乐之所以感人者，其理由有二：一由于“物理”方面者；一由于“心理”方面者……①

① 杨昭恕：《论音乐感人之理》，王宁一、杨和平主编《二十世纪中国音乐美学》（1900—1949），现代出版社 2000 年版，第 71 页。

不可否认，现代意义上中国的音乐学研究就是在科学主义音乐思潮对古代种种音乐观念的批判中建立起来的，不管这些认识今天看来在多大程度上切近了音乐的本质，但总归反映了人们认知音乐世界的历史进步。

4. 由于科学主义音乐思潮与学习西乐思潮的协同推进，促使国乐界分划为两个不同的阵营：一方是文化守成派对传统音乐文化的保护与鼓吹，并形成了与学习西乐思潮相抗衡的国粹主义音乐思潮；另一方是与时俱进派借鉴西方音乐对传统音乐的改良或改进，并形成了与学习西乐思潮并行的国乐改进思潮。文化守成主义者对音乐国粹的眷恋与保护无疑具有重要的文脉传承的历史意义，但他们仅是历史文化的守护者而非创造者，任何一个时代都需要刘天华所谓“从创造方面去求进步，表现我们这一代的艺术”[①]，“创造新的乐谱，给国乐一种新生命”[②] 的创造精神。就这一意义而言，科学主义音乐思潮不仅为西方音乐文化在中国的传播，也为五四时期多元音乐思想的出现提供了强大的动力，值得充分肯定。

5. 随着科学主义音乐思潮的催化及上述基本表征，音乐，这一古老的文化行为及其结果，在近代中国终于取得了作为一门独立学科或科学的合法地位。五四时期音乐作为美术之一种、音乐学成为学术之一种以及高等专业音乐教育的出现与学校音乐教育的进一步发展，是音乐取得独立学科合法地位的显著标志。

……

所谓中国音乐文化的现代转型，就是在上述科学主义音乐思潮的牵动以及与西方音乐胶着的一次次阵痛中拉开了帷幕。然而，科学与科学主义思潮从来就是把双刃剑，科学主义音乐思潮也是如此，它所带来的消极历史影响同样需要正视。

近代科学主义音乐思潮的消极影响主要体现在以下几个方面：

1. 欧洲音乐中心论思想在中国得到传播与巩固。随着殖民主义的扩张，欧洲音乐作为世界主义或普世主义的音乐文化得到强势推行，欧洲音乐中心论的影响已远远走出欧洲。但是，欧洲音乐中心论的广布并非仅是文化殖民强力推行的结果，

① 刘天华：《国乐改进社缘起》，刘育和编《刘天华全集》1998 年第二版，第 186 页。

② 国乐改进社：《征求社员启事》，刘育和编《刘天华全集》1998 年第二版，第 202 页。

其中有着文明交往中的复杂因素，科学主义音乐思潮的影响即是极为重要的一个方面。翻阅五四前后主张以西方音乐的理论与方法重建中国音乐的文论，即可强烈地感受到欧洲音乐中心论的势能之大，与此相关的是中国音乐落后论的进一步扩大以及与之相关的文化达尔文主义在音乐界的盛行。如果说五四时期西方音乐与欧洲音乐中心论在中国的传播起到了冲击与打破中国旧有音乐文化格局的历史作用的话，而在此后随着学习西方音乐文化的深入和欧洲音乐中心论影响的扩大，中国现代音乐的发展逐渐形成了西化特征的新音乐中心，由此也带来了半个多世纪以来对民族性的不断呼吁与追求。

2. 科学主义音乐文明的承载对象——西方音乐，成为中国专业音乐教育中的主要内容，中国传统音乐沦为边缘化。这种格局成为20世纪中国音乐教育的基本面貌，如不少学者所诟病的那样，其根本的负面效应是导致了母语音乐文化在现当代中国音乐教育格局与音乐生活中的失语，传统音乐没有发展为现代中国音乐中鲜明文化身份的自觉标志。这一现象与问题曾成为20世纪90年代学界持续讨论或反思的热点话题。

3. 西方音乐科学之观念的绝对化导致全盘西化音乐思想。直到40年代后期，有人依然认为：

> 对于西洋发展较高度的音乐，必须全盘接受。拿西洋乐器、乐式及和声、对位的原理做新的工具，为我国音乐另开辟新的园地。至于固有的乐器，若欲保存，也须经过一番科学的改造……今后的新音乐与新乐剧，必须完全建立在现代西洋音乐基础之上。①

不难看出，科学主义音乐思潮一直是与音乐现代化思想联系在一起的，而科学且现代的音乐对象具体就是指西方音乐，这就极容易导致全盘西化音乐思想的推出。但是，建立在这样一种理论基础上的音乐现代化，它所带来的消极意义丝毫不亚于它所取得的成就，人们已经认识到，“现代化是一个古典意义的悲剧，它带来

① 陈觉玄：《改进中国现代音乐戏剧教育的意见》，《礼乐半月刊》1947年第4期，第3页。

的每一个利益都要求人类付出对他们仍有价值的其他东西作为代价”①。音乐现代化进程中传统音乐文化的断裂即是最突出的表现（当然，音乐现代化并非导致传统音乐文化断裂的唯一因素）。此外，尽管全盘西化音乐思想只是个别言论的表现，但它在音乐实践与价值判断上的一元论导向确是极为有害，必须加以批判。

4. 在西方音乐方法的科学主义崇拜中丧失了真正的科学精神。当科学被附着于某一凝定之物而成为膜拜的对象、科学主义成为一种话语霸权时，科学精神已随之悄悄地蒸腾而去了。陈独秀曾说过这样的话：

> 若是决计革新，一切都应该采用西洋的法子，不必拿什么国情、什么国粹的鬼话来捣乱。②

陈独秀是在讨论国是的守旧与革新问题时发表了上述措辞强烈的推崇“西洋的法子”的论点，相似语调在科学主义音乐思潮中也不难见到。但是，就文化艺术领域而言，对科学方法和西方的信仰带来的却是真正的科学精神的流失。有学者认为：

> 中国近代以来关于科学的社会观念，与其说是科学主义，不如说是技术主义或工具主义更为恰当。③

这种无奈的描述用来评价科学主义音乐思潮亦无不妥。技术主义和工具理性在音乐领域里盛行的基本表现就是对西方音乐理论与工具施以“拿来主义”的同时，缺乏对“科学方法”在方法科学上的深思。五四时期以西方音乐的科学尺子衡量中国音乐的简单做法不必再提，直到今天，在某些音乐分析的技术操作中，我们依

① ［美］艾恺：《世界范围内的反现代化思潮——论文化守成主义》，贵州人民出版社 1991 年版，第 231 页。

② 陈独秀：《今日中国之政治问题》，《陈独秀文章选编》上册，三联书店 1984 年版，第 270 页。

③ 吴海江：《新文化运动时期的科学主义思潮：路向、特质及影响》，《自然辩证法研究》2008 年第 24 卷第 5 期，第 93 页。

然可以看到不假思索地将某种“先进的”西方音乐分析方法移入到某些中国传统音乐对象当中的现象，这种拿锋利的水果刀伐树或以先进的钢锯切水果的行为，没有意识到方法与对象之间是否具有适应性的基本问题。

……

结 语

读者朋友或许会进一步总结出更多有关科学主义音乐思潮的历史得失问题，本文不再展开论述。总之，时至今日，近代以来科学主义音乐思潮对20世纪中国音乐发展的影响、其中所反映出的科学标准及其适用性问题、科学与音乐的现代性和民族性的关系以及音乐是否可以以科学标准衡量等根本问题，依然值得人们加以深入的思考并作出当下的阐释。

当然，最后需要指出的是，科学主义音乐思潮之所以能够具有如此的巨大力量及其种种积极与消极历史影响的形成，同样又有着政治、经济、文化等音乐之外的多重历史合力的共同作用。这些问题显然又将引领我们回到本文第一部分宏观背景的简要论述当中，对此所需的更为深入的考察与研究已非本文所能承载，但它们却会将我们认识音乐现象的思绪与视角延伸向广阔的历史文化语境。是为结语。

（本文原载《黄钟》2009年第3期）

“土嗓子”与“洋嗓子”的对唱
——20世纪中叶的中西唱法论争

声乐是一门古老的音乐艺术形式，在世界任何一个文化悠久的地方都可以追溯其源远流长的灿烂历史。在我国，多民族音乐文化的丰厚历史造就了五彩缤纷的声乐艺术形式。近代以来，随着西乐东渐中国音乐发生历史性的转型，声乐艺术也产生了大量新的体裁样式和表演形式，新音乐发展中最引人注目的就是声乐艺术。从清末民初的学堂乐歌到五四时期的艺术歌曲再到三四十年代的抗战歌曲，近代中国新音乐史就是一部以声乐艺术为代表的历史。

新中国成立初期，音乐艺术中获得蓬勃发展的依然是声乐艺术。无论是群众歌曲、艺术歌曲、歌剧唱段等各种声乐体裁的创作还是独唱、合唱、大合唱等表演形式的演出，在数量和质量上都较以往取得了更大的进步并产生了极为广泛的社会影响。也正是由于声乐艺术和广大群众有着如此密切的联系，因而不少有关音乐创作、表演与欣赏的问题也往往跟声乐艺术有关。其中，在音乐界、戏曲界乃至一般音乐爱好者中引起普遍关注的一个问题是有关西洋美声唱法和中国民间唱法的比较与讨论，即在40—60年代几度形成浩大声势的所谓“洋嗓子”与“土嗓子”之间的广泛争鸣。

今天看来，声乐领域里的“土”“洋”之争实质上是一场由中西唱法比较进而深入到如何处理音乐上的中西关系、古今关系乃至音乐与政治之关系的思潮论争，其影响重要而深远，其中的某些问题至今仍然是声乐界不断反刍的老话题，由这场大讨论所带来的声乐艺术的实践经验对当代中国声乐艺术的发展

依然具有重要的现实意义。

一、 40年代中西唱法论争的兴起

绵延于20世纪中叶的声乐领域里的“土”“洋”之争曾引起当代众多声乐从业者乃至音乐史家研究的兴趣，但这场历时较长的唱法讨论究竟缘起于何时，新中国成立之前的论争情况及其特点又是如何等问题，在见诸文献的研究成果中大多语焉不详，更有众多论者认为“土”“洋”之争始于新中国成立之后。看来，有必要首先对“土”“洋”之争的发展过程作一番简要而清晰的考察与了解。

(一)“土”“洋”唱法矛盾的缘起

“五四”后，随着西方音乐文化的进一步输入和20年代后期以上海国立音乐院（1929年后改称上海国立音乐专科学校）为代表的高等音乐教育的兴起，西洋美声唱法（Bel Canto，“美歌”之意）开始在专业音乐界得到传播。然而，在当时的中国，不仅一般群众不容易欣赏或接受西洋美声唱法，即便一些音乐工作者对此也存有较大的隔膜乃至偏见。随着共产党领导的新音乐运动的发展与音乐民族化的要求，至40年代，特别是1942年延安文艺整风之后，有关中西声乐唱法的比较与论争开始凸显出来。

李焕之和李凌曾分别指出，早在三四十年代之交，“土嗓子”和“洋嗓子”之间的矛盾就显露出来了：

> 新的民族学派的声乐艺术早在救亡歌咏运动中就已露出苗头来了；其后在延安的秧歌运动中越来越民族化、群众化地发展起来，所谓西洋唱法与民间唱法之分就是从那时开始的。①
>
> 从四十年代初期（其实还要早一些）对洋唱法讥为“打摆子”、“口含橄

① 李焕之：《坚持为工农兵服务的方向创造最新最美的音乐艺术》，中国音乐家协会编《为工农兵服务的音乐艺术》，音乐出版社1961年版，第67页。

榄”就很盛行。①

30年代后期，随着救亡音乐思潮和新音乐运动的发展，音乐界出现了所谓“救亡派”与“学院派”之间的矛盾，尽管两者在抗日救亡这一根本目的上并无分歧，但因音乐观念、音乐技巧等方面的分歧与差距，不同程度上出现了互相批评乃至讥讽攻击的现象，② 李凌所谓40年代之前即已存在的对洋唱法的讥讽或许与当时对学院派的抨击不无关系。

西洋唱法与民间唱法的正式碰撞与分野，则是从40年代初边区的秧歌运动中开始的：

> 1943年在延安开展起来的秧歌运动，把一向矫揉造作的声乐风尚拉回到自然的基础上，从而掀起了向民间唱法学习的热潮，培养起音乐工作者热爱人民艺术传统的思想感情，这是有很大的功绩的。但是，矫枉过正，这运动不免也产生了偏向：反对“洋嗓子”的罪过却连一些比较优良的声乐训练方法也抛弃了。声乐学生没有练声的一定方法和步骤，而声乐工作者对民间唱法的研究没有深入下去，没有进一步掌握更多的民间声乐方法和技巧，因而整理不出较有系统的练习方法和教材。在演唱上，虽然开始克服了矫揉造作，把声音拉回自然，但由于缺乏技术训练，不理解如何把自然的声音提炼得更集中更有力，而新的作品又常常用了很高的音域，这样使得女高音用真声喊出“高G”以上的声音来，产生了一些不科学不技巧的现象。由于练习和演唱的不得法而把声音喊坏了的情形也发生了。这些都阻碍了我们声乐艺术的进步。③

由上可知，新中国成立前夕与50年代形成规模的所谓“洋嗓子”与“土嗓子”的纷争，从40年代初即已显露端倪。两种唱法之间的矛盾一方面反映了不同

---

① 李凌：《土洋之争不能休矣》，《北京音乐报》1980年7月25日，第一版。

② 有关救亡派与学院派之间的矛盾与分歧，请参见拙作《分歧与对峙——20世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争》，《黄钟》2007年第2期。

③ 焕之：《论如何发展民族的声乐艺术》，《文艺报》1953年第2号，第18页。

发声方法、声音观念上的不同，另一方面也反映了近代以来一直存在的音乐上的中西矛盾和雅俗矛盾问题，其中也涉及与审美习惯相关的音乐接受问题。这些矛盾在当时以阶级斗争观念分析问题的时代，又涉及音乐与政治之间的矛盾问题，解决的途径就在于如何看待音乐的阶级属性以及如何处理音乐为什么人服务和如何服务的问题。这些问题在毛泽东于延安文艺座谈会上发表讲话之后得到了明确的阐释。

毛泽东明确指出，革命的、有出息的文学艺术家必须长期无条件地全心全意地到工农兵当中去，观察、体验、研究、分析一切阶级、一切群众，在这样的基础上创造为工农兵服务的艺术，并要以“在提高指导下的普及”和“在普及基础上的提高”原则解决文艺为工农兵服务中出现的“下里巴人”与“阳春白雪”的雅俗矛盾问题。在谈到音乐艺术时，毛泽东指出：

> 我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。①

在抗战就是最大的政治、民族解放高于一切的时代，毛泽东对文艺问题的深刻论述极具号召力，讲话精神对此后的文艺创作包括声乐领域里的“土”“洋”之争产生了重要的影响。在延安文艺整风运动试图以政治的立场解决文学艺术中的一些矛盾问题后，李焕之所说秧歌运动中西洋美声唱法和中国民间唱法之间的冲突，就不仅仅是不同接受主体和审美群体之间的趣味分野问题，它还是个思想意识甚至政治立场问题。二三十年代以来西洋美声唱法在中国专业音乐教育领域里的传播并没有明确限制在为什么人服务的方针政策中，也没有考虑到如何改造西洋唱法以适于更广大民众接受的问题，因此，当一些学院音乐家胸怀革命激情来到延安后，他们不但需要在思想上改造自己，也要在音乐表现的技术和形式上改造自己，这种改造就是向工农兵学习，向民间学习，从而更好地适应工农兵的音乐接受能力和审美要求。然而，在多数没有接受过专业音乐教育的革命队伍中进行中西唱法的交流与改造，其中出现各种各样如李焕之所说的偏差与失误则属正常现象了。

---

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社 1968 年版，第 820 页。

(二)"土""洋"唱法的第一次公开讨论

声乐表演中的"土""洋"之争引起了新音乐工作者的普遍关注。目前所见，最早就中西唱法举行座谈会并在刊物上公开讨论，始于40年代中、后期歌剧《白毛女》演出中反映出的唱法矛盾问题。1948年，《新音乐》专门辟出"唱歌方法"专辑，就中西唱法问题进行讨论。

从李凌的一篇没有留下写作时间的关于唱法论辩的综述文章可以知道，在歌剧《白毛女》一次总排后的座谈会上，关于中西唱法的矛盾就已非常突出地表现出来。会上有人提出，演唱中最好不要用西洋唱法的假声而使用中国传统唱法的真声，否则听起来感到不亲切；同时有人主张乐队中应取消使用大提琴和钢琴，减少小提琴的编配而加用口琴。座谈会后，李凌及当时不少参加座谈会的人士分别撰写了有关唱法问题的文章计20篇，专就唱法问题进行讨论。李凌提到的这些文章如今大多难以见到，据李凌所述可知，当时的讨论基本分为两种主张：一种观点认为，土唱法来自民众，发展新的唱法必须建立在土唱法的基础上；另一种观点认为，新的演唱方法应该建立在经过改进了的科学方法的基础之上。[①] 从《新音乐》"唱歌方法"专辑上发表的几篇文章来看，其主要观点大都主张应学习借鉴西洋科学唱法以发展新的适合中国大众接受的唱法。

李凌认为：

> 发声法……越科学越好，目前西洋的发声方法较为科学化，因此，我们肯定了这种科学的发声法没有罪[②]；
>
> 但他同时也认为：西洋发声法比较科学，听不懂，不亲切，应该从咬字及把握民族歌唱特彩去寻获。[③]

---

① 李凌：《新音乐的唱歌方法——唱歌方法问题论辩》，《新音乐》1948年第七卷第四期，第1页。
② 李凌：《新音乐的唱歌方法——唱歌方法问题论辩》，《新音乐》1948年第七卷第四期，第2、1页。
③ 李凌：《新音乐的唱歌方法——唱歌方法问题论辩》，《新音乐》1948年第七卷第四期，第1页。

在李凌看来，“唱歌就是为了战斗”，群众听不懂歌曲，唱歌就失去了战斗的意义。因此，新的唱法是为了战斗需要而发展的一种新的民族音乐形式，在学习西洋科学发声法的同时，应着力解决咬字含糊不清、情感表达欠缺等方面的问题，使群众能够听得懂、感到亲切，这将是新音乐唱歌实践的基本方案。

针对有人将中西唱法视为不可调和的矛盾问题，胡明树以带有杂交特点、颇受自己家乡农民喜爱的“半土洋”鸭子为例，认为唱法实践既要学习西洋科学唱法，又要学习民间歌谣的特有韵味，两者可以有机结合在一起而为普通民众所喜爱。总之，“土唱法和洋唱法并不是对立的东西”①。余所亚也认为，不能因为普通民众一时欣赏不了西洋唱法就排斥对西洋唱法的学习，民众对新鲜事物的接受是需要过程的，声乐家不能固守一些原始的唱法而拒绝接受外来事物。他富有诗意地写道：“打开窗子给新鲜空气进来吧。”②

此外，从这一时期散见的其他有关中西唱法问题的文章中也可看出，对西洋唱法一直存在一种揶揄乃至与阶级立场联系在一起的批评话语。比如将不成熟的半土半洋唱法讥为“半调子唱法”，西洋唱法是“买办唱法”等。③ 这样缺乏理性的评论反映了阶级斗争分析方法和宗派主义情绪对唱法论争的影响，对于问题的讨论与解决有害而无利。

（三）新中国成立前夕“土”“洋”论争的升温

1949 年新中国成立前夕，有关“洋嗓子”与“土嗓子”的讨论逐渐升温。是年 6 月，中华全国文学艺术工作者代表大会会刊《文艺报》（试刊）发表了欧阳予倩的《略谈唱工》和贺绿汀《关于“洋嗓子”的问题》两篇文章。两文不同程度上都指出了当前声乐界普遍存在的唱法不科学问题。针对有些人对“洋嗓子”列出的“打摆子”、“吐字不清”、“做牛叫”和“口里含着一个橄榄”等“四大罪

---

① 胡明树：《我家养有“半土洋”——关于土洋唱法问题的几点意见》，《新音乐》1948 年第七卷第四期，第 11 页。

② 余所亚：《唱法辩论所引想的》，《新音乐》1948 年第七卷第四期，第 17 页。

③ 马思聪、田汉、李丽莲、舒模等：《诗与音乐结合技巧诸问题》，《新音乐丛刊》（渝版）1947 年第一辑，第 7 页。

状”,[1] 贺绿汀认为，一些识得一点儿外国拼音法就不顾歌曲的内容和情感表达而模仿外国声乐表演的歌唱家的确应该批评，但其中的主要症结却不在于嗓子和唱法问题，而是思想意识和立场问题，根源在于这些歌者对中国音乐和人民大众音乐的轻视；嗓子只不过是一种乐器，呼吸、共鸣等歌唱技术是声乐艺术的基本共性，大同小异；西洋唱法在长期发展中形成了一套科学而系统的训练方法，而中国民间唱法则基本仍是师傅传授，缺乏系统化和科学化，比之西洋唱法有其局限性。因此，贺绿汀认为，无条件地反对“洋嗓子”而拒绝借鉴、学习西洋唱法正如那些低级模仿西洋唱法的歌者一样，都是错误的态度。正确的态度应该是：

> 一手伸向中国古代，一手伸向外国……向各方面伸手去丰富自己的音乐知识，提高技术水平……表现新社会，歌颂新社会的主人。[2]

贺绿汀文章写得有据有理而客观公允，其基本思想是主张继承中外优秀的声乐遗产，发展新的唱法以服务于新的时代。

欧阳予倩的文章则主要指出了当时新歌剧演唱中普遍存在的歌唱演员因演出场所、歌唱技巧等方面的限制而经常出现的嗓音破坏问题，同时提出应学习科学的练声方法并与民族风格的演唱结合起来，而非人为地将中西唱法对立起来。欧阳予倩同时也特别指出，比之西洋唱法，中国民间唱法是不科学的：

> 我们当然反对洋教条，反对把中国歌唱成洋歌的味道，可是中国从来没有一种练嗓子的方法（对着墙去喊，到野外去喊，拿胡琴硬吊，都不是很好的方法）。西洋的视唱练耳和练声的方法的确是科学的。嗓子练得不好容易受伤，而且声音不准。练得得法便非但不会受伤，声音准确，而且唱起来不容易累，运用自如，悦耳好听。[3]

---

① 贺绿汀：《关于“洋嗓子”的问题》，《文艺报》1949 年第五期，第 3 页。
② 贺绿汀：《关于“洋嗓子”的问题》，《文艺报》1949 年第五期，第 3 页。
③ 欧阳予倩：《略谈唱工》，《文艺报》1949 年第一卷第五期，第 10 页。

贺绿汀与欧阳予倩的文章发表后随即引发了不同意见的商榷。针对贺绿汀的文章，冯灿文撰文认为，中国民间唱法中并不像贺绿汀所认为的主要靠师傅传授而无系统化和科学化，相反，在戏曲、民歌、说唱中存在着很多值得学习的优点；西洋唱法和中国民间唱法存在语言和风格上的不同，声乐训练中不能以学院派的方式照搬西洋唱法。因此，冯灿文认为，新的歌唱艺术应建立在与工农兵歌唱艺术不断学习与交流的基础之上：

> 新的歌唱艺术的建立过程中，专业的歌唱工作者和工农兵中业余的歌唱工作者应该是互相关联，互相影响的，专业的歌唱工作者应该向工农兵，自然也向工农兵中新的旧的歌唱工作者学习，并帮助他们提高，同时也提高了自己，也用提高了的自己去指导他们，这样循环不已，新的歌唱艺术就会建立起来了。①

针对欧阳予倩“中国从来没有一种练嗓子的方法”的观点，崔东江发表批评文章进行反驳。文章认为，许多民间音乐家的精彩演唱表明中国民间是有着自己的唱法的，不同阶级不同民族有着不同的唱法，只不过这些唱法没有被很好地加以整理和研究罢了。作为反驳的例证，作者介绍了一些民间歌唱家口传心授的练声方法并加以解释：

> 对着井口和尿坑练习，是借用上升的水蒸气湿润喉咙，借用井口的空间，使声音共鸣。对着墙练习，自己更容易听见自己的音纯不纯，还能集中自己的注意力，肚子里存着尿，是使自己的注意力集中于下腹，对呼吸有帮助。②

很显然，崔东江介绍的这些民间练声方法带有较明显的经验主义的特点，其中的某些方法没有发声上的科学依据，也不合乎练声与嗓音上的卫生需要。因此，该

---

① 冯灿文：《我对“洋嗓子”问题的一点意见》，《文艺报》1949年第十三期，第8页。

② 崔东江：《谈唱工问题》，《文艺报》1950年第二卷第三期，第16页。

文发表时特别配发了一篇简短的编者按，编者按认为：

> 崔东江同志的这篇文章，我们认为其中许多意见是不妥当的。但崔同志的意见代表着一部分人对“唱法”问题的看法，故一并发表出来，只供参考。[1]

崔东江的观点没有得到《文艺报》编辑的认同，当然也不会使欧阳予倩接受。《文艺报》编辑或许将崔东江文章在发表前曾转交欧阳予倩参阅，因此，与崔东江文章同期又发表了欧阳予倩带有反批评性质的谈唱法问题的第二篇文章。欧阳予倩以自己的艺术经历为证再次指出：

> 我在戏班里混了二十年，登台演唱十五年，学过皮黄、昆曲、湘戏、桂戏，我至今还没有发现练嗓子有一种能称为“方法”的东西。在许多所谓方法之中，只有就着胡琴用一段一段戏去吊嗓子比较自然一点，其余都是瞎说。[2]

欧阳予倩同时还对崔东江文中所例举的靠井口产生共鸣乃至“对着尿坑喊得嗓子出血”的练声方法明确提出批评，认为学习民间固然重要，但不可盲从与迷信，更不应在学习民间的同时拒绝接受科学的方法。以今天民族音乐学的研究观念来看，欧阳予倩是以中国传统民间唱法的“局内人”而非“局外人”的视角看待民间唱法问题，因此，他的观点之所以在唱法讨论中引人注意或许正是与此有关。

除上述《文艺报》发表的贺绿汀等人文章外，与此同时，《音乐评论》与《新音乐》等刊物也发表了有关“土嗓子”与“洋嗓子”问题的文章。

张承谟在一篇评论上海解放剧场演出歌剧《白毛女》的文章中同时谈到了他对“土嗓子”和“洋嗓子”的认识。他认为：

> 嗓子是只有发达得完美不完美的区别，而不应该有土嗓子洋嗓子的区

---

① 崔东江：《谈唱工问题》，《文艺报》1950年第二卷第三期，第16页。

② 欧阳予倩：《再谈唱工》，《文艺报》1950年第二卷第三期，第11页。

别……为不完美的乐器写不出完美的乐曲。如果我们认为土嗓子是国粹，而不考虑到我国音乐的特色是应该在曲体、旋律、节奏、和声……上表现出，而不是在不完美的乐器的音色上表现出，认为我们的声乐工具——嗓子——不必克服困难，发展得更完美，则这种观念或许会成为建设新中国音乐的途径上的绊脚石。①

尽管张承谟认为嗓子不应有土、洋之分，但从他对歌唱嗓音的要求来看，他对当时的中国民间唱法是持批评态度的，认为土嗓子不是国粹而是“不完美的乐器”。从音乐表现和发声方法的角度出发，张承谟认为：

最好的嗓子就是表现力最大的嗓子，这种嗓子必须是人以其智慧了解了自己的发声器官的构造和性能，用合乎物理和生理的法则，发出最优美的人声的嗓子。这种嗓子应该有相当大的音域，应该能利用头部的一切空腔造成充实的共鸣使它有丰富的音量、音色的变化，而表达出最细腻的情感。②

张承谟对歌唱声音的描述是建立在西洋美声唱法的特点之上的，因此不难看出其学习借鉴西洋美声唱法“以建设新中国音乐”的主张。

与上述文章相比，叶理平的文章却基本是如贺绿汀所提到的关于“洋嗓子”若干罪状的指摘与嘲讽：

那些自命为“声乐家”、“歌唱家”的……他（她）们自己是跟一个或者顶多几个先生学唱，从来也没有听说过要向人民去学习的……然而，该笑话的倒是那些唱起歌来呜呜喔喔，好像嘴巴里老含着一个橄榄似的，拿起歌本来单凭自己想象，或者只靠西洋唱歌的一套法宝来矫揉造作演唱中国民歌的怪现象

① 张承谟：《记解放剧场的〈白毛女〉观后杂感，并谈谈土嗓子洋嗓子的问题》，《音乐评论》1949年第44期，第15页。

② 张承谟：《记解放剧场的〈白毛女〉观后杂感，并谈谈土嗓子洋嗓子的问题》，《音乐评论》1949年第44期，第14页。

> ……假如光靠一些皮毛唱歌方法或而只是一套美丽的所谓“美声方法”的西装，那是无论如何也不能和人民大众接近的。[①]

浏览40年代关于中西唱法问题的论争文献即可发现，“土”“洋”之争一开始即存在一种彼此不容的二元对立观念，甚至很长一段时间以来，强调西洋唱法和民间唱法的两派均不乏互相揶揄与贬抑的偏激情绪，反对西洋唱法者不但讨厌听到练声而且连唱歌的人也反感，正如李凌所批评的那样：

> 在一些团队，就干脆反对一切“洋嗓子”，听到一声类似的音响，就连人都讨厌在一道；而某些“呵、咿、噢”过的人，只死死地坚持一点（的确只是一点）“科学”的理由，就拒绝掌握其他任何真理。这样的唱歌活动，是这阶段中最鲜明的特点。[②]

两种唱法彼此大都有“讨厌和尚连袈裟也见不得”的心理，至于“嘴巴里含橄榄”和“不科学”的形容与判断，则成为那一时期分别对西洋美声唱法和中国民间唱法的经典批评话语。

从现象上看，上述两种唱法阵营间的互相抨击显示出学术讨论的缺乏理性，而实质上则反映出两种唱法以及坚持这两种不同唱法的音乐家之间的确存在相当程度的“宗派主义”和“门户之见”，双方在对待唱法问题上都表现出过于简单化的局限性。受战争时局的影响，在40年代人们并没有良好的条件和足够的精力去认真考虑中西声乐艺术之间的关系与矛盾问题，但声乐表演中由唱法不同所引起的种种问题正日益引起音乐工作者的普遍关注。崔东江与欧阳予倩在《文艺报》进行批评与反批评之际，由全国音协与中央音乐学院合办的“音乐问题通讯部”拟出并分发各有关音乐部门讨论的《关于唱法问题研究参考提纲》以及郭兰英、周巍峙有关唱法问题的文章也于同期发表，一场有关中西唱法问题的大讨论正在拉开

① 叶理平：《向人民学习唱歌》，《新音乐》1949年第八卷第一期，第4页。
② 李凌：《唱法杂谈》，《新音乐》1950年第八卷第六期，第8页。

帷幕。

二、 五六十年代中西唱法问题的大讨论

新中国的成立以及音乐工作的需要，使得一些在不同音乐文化环境中成长起来，特别是来自国统区和解放区的音乐家们能够面对面地展示与交流彼此的音乐才能，但由于教育背景以及音乐观念等的不同，彼此间在不少音乐问题上的分歧也开始比较尖锐地凸显出来，40 年代末即已渐显波澜的“土”“洋”之争终于在 50 年代集中爆发出来。和平时期的到来以及“双百方针”的提出，加之政府组织的参与和全国性会议的召开，使得这场被延期和搁置起来的“土嗓子”与“洋嗓子”的大讨论在新中国成立后高潮迭起。其中，值得一提的关于唱法问题的讨论与争鸣主要有：

1950 年由文化部和中国音协、中央音乐学院率先召集的几次较大规模的唱法问题讨论；1953—1955 年间由吕骥针对全国民间音乐、舞蹈会演发表相关分析文章①引发的有关戏曲小生唱法问题的讨论；1953 年 9 月 23 日至 10 月 6 日第二次全国文学艺术工作者代表大会期间中国音协召开的有关声乐问题的讨论会；1955 年 4 月中央音乐学院举办的由全国各音乐院校、音乐团体参加的学习苏联声乐艺术先进经验的声乐学术讨论会；1956 年第一届全国音乐周期间声乐问题的专题讨论；1957 年 1 月中国音协辽宁分会筹委会召开的声乐座谈会；1957 年 2 月文化部在京召开的全国声乐教学会议；1958 年中国音协在京会员“声乐小组”的讨论活动；1962 年 12 月 11—25 日中国音协举办的独唱独奏音乐座谈会；等等。

历时较长、影响较大的全国性大讨论主要集中在以下四次音乐活动中。

（一）1950 年的“唱法问题”讨论

1949 年 12 月，由全国音协与中央音乐学院合办的“音乐问题通讯部”提出一

---

① 吕骥：《学习和继承民间音乐优秀传统——对民间音乐演唱与民族器乐中的一些问题的理解》，《人民日报》1953 年 8 月 17 日，第三版。

份《新中国唱法提纲》寄给音乐界各有关方面讨论，这份提纲后以《关于“唱法问题”研究参考提纲》（以下简称“提纲”）为题在1950年初的《文艺报》与《新音乐》发表。“提纲”的主要内容有以下几个方面：

1. 争论及应解决的主要问题。其中具体包括以下问题：有关“洋嗓子”与“土嗓子”的提法是否恰当？如何理解？改称“传统西洋唱法”和“新的中国唱法”是否更为合适？“唱歌方法”是否单纯嗓子问题？是否还应包括思想感情、语言咬字和民族色彩的把握以及如何处理其中的关系？如何衡量唱歌方法的科学与否、声音的美与不美？

2. 声乐遗产的接受问题。其中涉及以下主要问题：传统西洋唱法是如何形成与发展变化的？其优点是什么？如何运用西洋唱法演唱现代中国歌曲？如何批判地吸取和运用西洋传统唱法？如何解决目前有关“洋唱法”的缺点及其造成的群众难以接受等问题？传统的中国唱法是如何形成的？“土嗓子”是否存在没有练声方法、声音不准以及嗓子容易受伤等问题？中国传统的各种唱法具有怎样的特点，它们与西洋唱法和新中国的唱法有何异同之处？如何学习中西传统唱法以建立新的中国唱法？

3. 建立新的中国唱法问题。其中主要问题包括：如何建立与实践民族的、科学的、大众的新唱歌方法？如何运用与处理呼吸、咬字、共鸣、音色、真假声以及声音与思想感情、民族色彩之间的关系？如何在教学中应用新的中国唱法？如何选择新的中国唱法的教学内容以及是否采用方言演唱或在国语基础上发展为一种全国性的歌唱语言？①

“提纲”中还同时摘录了欧阳予倩与贺绿汀关于唱法问题文章的主要观点作为附录供大家参考。应该说，“提纲”中的上述问题比较广泛地涉及了中西唱法的各自历史与技术特点、不同唱法的个性与共性、歌唱方法与音乐表现、中西唱法间的学习与借鉴、唱法的发展与民族风格的养成等诸多声乐问题，讨论的范围已不仅仅是单纯的“唱法”问题。

---

① 全国音协、中央音乐学院音乐问题通讯部拟：《关于“唱法问题”研究参考提纲》，《新音乐》1950年第九卷第一期，第7—8页。

中西唱法问题的分歧与论争不但引起了全国音乐界、戏曲界与广大音乐爱好者的广泛关注，也引起了政府部门的高度重视。唱法问题讨论“提纲”发出后，全国不少地方的音乐团体、艺术院校纷纷响应展开了讨论。1950 年 4 月 13 日，文化部艺术局和全国音协在京召开了由在京各文工团音乐部门负责人和部分声乐专家参加的声乐座谈会，座谈会上由著名山西梆子演员郭兰英作中心发言，介绍山西梆子的唱法及其本人演唱经验，发言由瞿希贤记录整理于《文艺报》发表以引起进一步的讨论。[①] 5 月 10 日、17 日，中央音乐学院两次召开“唱法问题”座谈会，吕骥、杨荫浏、李元庆、李焕之、喻宜萱、汤雪耕等四十余位音乐理论家、作曲家、声乐专家参加了座谈会，《人民音乐》发表了由汤雪耕、郑守燕、盛礼洪、文彦记录的发言摘录稿。[②] 在座谈会的基础上，“音乐问题通讯部”再次提出若干问题发起了一次唱法问题的“笔谈会”，参加笔谈的有音乐院校的声乐专家，也有文工团、文化机关里的音乐干部和部队音乐工作者。笔谈的主要观点，由汤雪耕执笔撰写了长篇总结于《人民音乐》发表。[③]

此外，东北鲁迅文艺学院、华东军事政治大学文艺系、北京人民艺术剧院歌剧队等各地大专院校与音乐团体在此期间也相继组织召开了有关声乐唱法的讨论，河北省文联还邀请了中央音乐学院、中央戏剧学院、人民艺术剧院和河北省文工团等单位的音乐家召开了关于丝弦、老调和评戏唱法的座谈会，并请民间艺人作了关于民间唱法的专题报告。

总之，自“提纲”发布之后，音乐界与戏曲界围绕着“洋嗓子”、“土嗓子”的唱法及其一系列相关问题，展开了广泛的讨论与争鸣，不少报刊相继发表了大量相关文章，《新音乐》1950 年第九卷第二期与《人民音乐》1950 年第四期还专门开辟了唱法问题的专栏与特辑，其中的主要论题与观点我们将会在后文加以集中论述。1950 年的“唱法问题”大讨论掀起了 50 年代中西声乐唱法论争的第一个高潮，尽管此次大讨论并没有形成统一的认识和结论，但却对此后的声乐表演与教学

---

① 《文艺报》1950 年第二卷第三期，第 13—14 页。
② 《人民音乐》1950 年第四期，第 15—17 页。
③ 《人民音乐》1950 年第四期，第 8—14 转第 62 页。

产生了积极的影响，1956 年第一届全国音乐周期间的声乐艺术大展演以及此间再次掀起的唱法问题的讨论就表明了这一点。

（二）1956 年全国音乐周前后的讨论

继 1951 年为中国戏曲研究院题词时提出艺术创造要“百花齐放”的方针和 1953 年提出历史研究工作要“百家争鸣”方针后，毛泽东在 1956 年 4、5 月份两次重要会议上提出了影响深远的“双百”方针。“双百”方针提出几个月之后，1956 年 8 月 1 日—24 日，第一届全国音乐周在北京盛大举行。音乐周不但是新中国成立后音乐艺术成就的第一次大汇演，也是 1950 年“土”“洋”之争后的一次声乐表演的大检阅。

就音乐周期间声乐表演的评价来看，新中国成立之初唱法问题的讨论是有积极意义的，几年来声乐艺术在思考与探索中获得了很大的发展，正如舒模和吕骥所说的那样：

> 这次全国音乐周的表演中，就出现了一些令人满意的声乐节目，这是值得我们高兴的。①
>
> 在这次音乐周听到许多出色的表演，许多知名的声乐家像喻宜萱、周小燕、黄友葵、郎毓秀、李志曙、温可铮、满谦子等不论在技巧上、对人民生活的理解上、学习民族声乐传统上，都在不同的程度上获得了新的发展。②

音乐周上的声乐表演，在实践上反映了新中国成立之初唱法大讨论所具有的建设性意义。音乐周期间，文化部还专门设立了“音乐周研究处”，负责在音乐周期间组织音乐工作者针对演出节目并结合当前音乐问题进行研究，其中包括声乐作品研究组、器乐作品研究组和演唱研究组等七个研究小组。演唱研究组由张非和舒模

① 舒模：《须要研究的一些声乐上的问题》，《人民音乐》1956 年 10 月号，第 29 页。

② 吕骥：《为进一步创造多彩的人民音乐而努力——在音乐周闭幕式上的讲话》，第一届全国音乐周办公室编《第一届全国音乐周会刊》第 21 期，1956 年 8 月 27 日，第八版。

担任召集人，主要任务是交流各地声乐艺术的发展与问题，重点探讨如何在声乐艺术方面贯彻“双百”方针，如何继承发扬民族声乐艺术传统，如何学习苏联及其他国家的声乐艺术，各种不同唱法如何相互学习等问题。研究组每周召开1—2次声乐表演的专题座谈会，座谈会由喻宜萱、周小燕、张非、舒模作为召集人。音乐周期间声乐表演组共召开了7次座谈会，其中包括两次专题发言，每次开会代表在150人以上，专题发言中有300多人参加讨论了目前声乐上存在的问题，其中“洋嗓子”和“土嗓子”的问题首先被提出讨论。虽然很多问题仍然不可能通过讨论得到满意的解决，分歧与矛盾也依然存在，但受当时“双百”方针的鼓舞和启发，多数人认为在要求“百花齐放”的今天，不论哪种唱法都不可缺少，否定任何一种唱法都是不应该的，各种唱法应该互相学习、取长补短，共同发展。① 音乐周期间形成的有关“土”“洋”之争问题的观点，我们在部分发表的文章中可以有大致的了解。

值得一提的是，毛泽东在音乐周闭幕之际接见了部分音乐工作者，并向广大音乐工作者就音乐的中西关系、古今关系等问题发表了生动而不失深刻的论说：

> 艺术的基本原理有其共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格……我们当然提倡民族音乐。作为中国人，不提倡中国的民族音乐是不行的。但是军乐队总不能用唢呐、胡琴，这等于我们穿军装，还是穿现在这种样式的，总不能把那种胸前背后写着“勇”字的褂子穿起。民族化也不能那样化……地球上有二十七亿人，如果唱一种曲子是不行的……音乐的基本原理各国是一样的，但运用起来不同，表现形式应该是各种各样的……②

一向关注文艺问题的毛泽东一定是看到了报刊上关于音乐舞蹈艺术中“不中不西”问题的讨论，因此他在谈话中还特别指出了中西融会的必要性：

---

① 声乐表演组：《记声乐表演组座谈会》，第一届全国音乐周办公室编《第一届全国音乐周会刊》第22期，1956年8月31日，第二版。

② 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社1982年版，第15—21页。

不中不西的东西也可以搞一点，只要有人欢迎；

非驴非马也可以。骡子就是非驴非马。[1]

音乐周对新中国成立以来音乐艺术的盛大检阅以及在此前后毛泽东有关“双百”方针与音乐的中西、古今问题的谈话，对这一时期音乐争鸣的活跃产生了重要的影响。音乐周前后关于音乐舞蹈艺术的民族风格以及以音乐周为契机再次展开的关于中西唱法问题的讨论，均可视为是上述讲话精神及音乐周热烈气氛的即时反映。从音乐周会刊和音乐周后在各种报刊上发表的一些有关声乐问题的文章中可以发现，音乐周期间人们对中西声乐问题的讨论已不再过多地局限于唱法问题，而是配合当时关于民族风格的探讨，进一步深入到声乐表演风格这样一个更高的美学范畴，表现出关于唱法问题的认识有了进一步的深化和提高。但是，从音乐周期间的讨论也可看出，唱法上的“土”“洋”之争并没有随着时间的推移而偃旗息鼓，相反，在“双百”方针的鼓舞下，人们就中西唱法问题进一步发表了各自的不同见解，其中的基本矛盾依然存在。正如舒模所说：

“洋”“土”唱法的问题，虽不能说就是我们声乐问题的全部，但它是对于我国声乐艺术的发展具有关键性的重要的问题……中国民族传统唱法依然被一些人认为是不科学的，各种轻视民族传统唱法的论调依然流行着。[2]

问题依然存在，争论仍将继续。

(三) 1957年的全国声乐教学会议

在音乐周紧锣密鼓的筹备期间，第一次全国声乐教学会议也在酝酿当中。1956

---

① 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，中共中央书记处研究室文化组编《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社1982年版，第17、23页。

② 舒模：《须要研究的一些声乐上的问题》，《人民音乐》1956年10月号，第29页。

年5月21日至24日，文化部在天津中央音乐学院召开了全国声乐教学会议的预备会。来自全国各音乐院校、专业团体的声乐教学负责人及声乐专家共23人参加了会议。文化部副部长刘芝明和钱俊瑞到会并作了重要指示。会议一致认为，通过这样一次全国性声乐教学会议来解决声乐教学中的许多重大问题、明确声乐教学的方针将具有非常重要的意义。[①] 1956年8月4日，时值第一届全国音乐周召开之际，文化部正式发出了将于1957年初召开全国声乐教学会议的通知。通知指出，几年来各音乐院校和部分专业团体的声乐教学工作虽已取得了比较显著的成绩，但也存在着不少问题。鉴于声乐艺术和广大群众有着非常密切的联系，声乐干部的培养又是提高声乐艺术的一个重要环节，因此决定召开这次全国性声乐教学会议。[②]

1957年2月，经过半年多的酝酿，全国声乐教学会议在北京召开。经过7天的筹备，会议于2月13日正式举行，历时9天。这是中国声乐史上前所未有的一次盛会，会议是在中共八大向全国文艺工作者提出创造社会主义民族新文化的任务的背景下，旨在解决40年代以来唱法讨论中关于“土”“洋”之争的片面性、明确声乐教学方针、统一声乐思想认识的前提下召开的。来自全国各地音乐院校、师范学院音乐系科和各专业艺术团体的擅长西洋或中国传统唱法的声乐教师、学生、歌唱演员、戏曲名家以及部分在华苏联、罗马尼亚等社会主义国家的声乐专家共150余人应邀参加了这次空前的盛会。在“双百”方针的鼓舞下，大会围绕声乐教学的会议主旨就如何继承中外声乐遗产、如何解决民族歌唱班的教学等诸多问题进行了热烈的讨论。关于“土嗓子”与“洋嗓子”问题，与会人员在普遍认同西洋唱法科学的同时，也认为中国民间唱法同样有其科学之处，民间唱法的种种失败更多的是由于旧社会艺人恶劣的生存条件所致。经讨论，声乐教学大纲总则最终确定为：

> 教学要在继承和发扬五四以来的传统声乐唱法上吸取民族声乐艺术的优秀传统……同时学习苏联和西欧声乐艺术和声乐教学的优秀成果和经验，使西欧

---

① 《文化部将召开声乐教学会议》，《人民音乐》1956年6月号，第12页。

② 《全国声乐教学会议将在明年一月召开》，《人民音乐》1956年9月号，第16页。

传统的唱法和中国的实际相结合，以逐步建立中国民族的声乐教学体系。[①]

总则在主张学习西洋声乐艺术、继承中外声乐遗产的精神下，强调了建设民族声乐体系的重要性，这一方面反映了当时官方文艺政策的影响，另一方面也体现出经过多年的讨论争鸣与磨合实践，有关中西唱法之间的一些矛盾问题正逐步得到解决。

会议期间，喻宜萱、蒋英、程砚秋、李少春、郭兰英、白凤鸣、傅雪漪和莫斯科音乐学院发音学实验室主任彼得罗夫等声乐专家分别就中国戏曲、说唱等传统声乐唱法中的训练方法和西欧声乐艺术的历史以及嗓音科学等问题进行了专题发言。大会最后一天，文化部副部长刘芝明作了总结报告。刘芝明指出，为了响应中共八大提出的创造社会主义的民族的新文化的号召，声乐工作者必须继续深入学习欧洲传统唱法并不断使之与中国民族艺术传统和中国实际相结合，从而实现声乐艺术的“民族化”；高等院校里的声乐教学要继续遵循欧洲传统唱法和民族传统唱法分别培养人才的原则，在互相补充、互相学习的基础上发展，同时继续探索民族歌唱班的教学经验；在提高教学质量的同时要展开科学研究和艺术实践，医生、科学家、声乐家团结协作、百家争鸣，为建立民族的声乐新文化而共同努力。在论及此次会议对于两种唱法的论争的意义时，刘芝明认为：

这次会议对于“洋”“土”之争，从理论上做了些工作，因而提高了大家的认识，这对于今后声乐理论工作做了良好的开端。[②]

此次声乐教学会议后，为贯彻会议精神，上海音乐学院于9月份开始试办民间演唱专业，1958年下学期，大学部声乐系及附中都正式成立了民间演唱专业。在此之前，东北音专已于1956年设立了民间演唱专业。民间演唱专业在音乐院校的开办，标志着“土嗓子”开始进入体制教育和声乐民族化探索的逐步深入。

---

① 记者：《记全国声乐教学会议》，《人民音乐》1957年3月号，第23页。

② 刘芝明：《全国声乐教学会议上的总结报告》（摘要），《人民音乐》1957年3月号，第4页。

从1950年全国音协组织唱法问题的大讨论，到1956年全国音乐周前后的再次争鸣和1957年的全国声乐教学会议等几次全国性的大讨论可以看出，对“土嗓子”和“洋嗓子”的认识经由了从关注发声法、演唱法到重视声乐表演的民族风格再到试图通过声乐教学统一认识、构建民族化声乐体系这样一个“主题变奏”、不断深化的过程，其间也经历了从简单的互相抨击与否定到富有理性地自由讨论再到基本形成中西融合的共识这样一个认识过程。

此外，值得一提的还有：1958年8月1日至17日“第一届全国曲艺汇演”在北京举行，来自全国各地三百余名曲艺演员参加了演出，其间北京的梁美珍、苏凤娟、孙家馨等六十余位歌唱家分别向李月秋、小彩舞等名艺人学习各种曲艺，并于8月17日举行了一次学习汇报演出。① 9月24日，中国音协在京会员声乐组成立。声乐组成立后郑兴丽、应尚能、孙家馨、阿依木尼莎、张君秋、马连良等人作了观摩演出，演出后声乐小组以民族声乐化问题为中心进行了座谈，吉联抗、杜矢甲、应尚能、吕骥、郑兴丽、蒋英、傅雪漪等作了发言。《人民音乐》在刊发此次声乐小组活动的报道前加了这样一则编者按：

> 在文化革命已经来到，劳动人民已经自己掌握、创造、享有文化的目前形势下，声乐艺术的民族化问题，就更迫切地提到日程上来了，日益众多的声乐家、声乐教师已经在群众面前受到了教育，痛感到不民族化就不行，就会被劳动人民所抛弃。于是有很多同志积极钻研、边做边学，事实上通过自己的努力，也就有了收获……大家应该走鼓足干劲、力争上游的阳关大道！②

上述活动的举行以及编者按的配发显示了“大跃进”到来之际，音乐家们为了更好地“为工农兵服务”而“与时俱进”的艺术激情，其间虽也涉及长期以来的“土”“洋”之争问题，但有关声乐艺术的理性探讨已逐渐被政治的狂热激进所

---

① 中国艺术研究院音乐研究所资料室编：《中国音乐大事记（1949—1979）》（初稿），1983年打印本，第55—56页。

② 编者按：《信心百倍积极钻研，为声乐艺术的民族化而努力》，《人民音乐》1958年10月号，第31页。

取代。

(四) 1962 年的独唱独奏音乐座谈会

1961 年 6 月 1—28 日，中共中央宣传部在京召开全国文艺座谈会，就当前文学艺术工作进行讨论，拟出了一个《文艺十条》的初稿于是年 8 月印发各地征求意见，后经修改于 1962 年 4 月正式定稿为《文艺八条》，下发全国各地文化艺术单位贯彻执行。《文艺八条》的主要精神在于纠正“大跃进”以来“左”的文艺思想，进一步贯彻执行“双百”方针。在这一导向下，全国文艺工作出现了新的气象，音乐事业也逐渐向健康良好的方向发展。1962 年 12 月 11—25 日中国音协在京举办的独唱独奏音乐座谈会就是在这样的背景下召开的。

在独奏独唱音乐座谈会上，有关中西唱法等声乐问题再次引发讨论。讨论中，“民族唱法”和“民族声乐学派”等概念成为会议的关键词，不少音乐家认为在借鉴“西洋唱法”的同时，“民族唱法”本身也应“百花齐放”而非拘囿于某种民间唱法的模式，民族唱法的优秀传统也强调科学的发声，只不过对此研究得还不够深入。会议还认为，学习西洋唱法仍然不可或缺，事实证明，学习西洋唱法对于发展民族声乐起到了积极的作用。总之，发展民族声乐艺术，必须建立在广泛、深入汲取传统民族唱法和西洋唱法经验的基础之上。①

独唱独奏音乐座谈会结束之后，民族声乐的发展以及西洋唱法的民族化问题成为音乐界讨论的热点话题。② 从这一时期发表的文章来看，与 50 年代“土”“洋”之争中高潮迭起的广泛争鸣相比，60 年代有关声乐问题的讨论已是共识大于分歧，主要问题集中在如何进一步提高声乐艺术的民族化和创建中国的民族声乐学派。因此，作为一股音乐论争思潮，“土”“洋”之争已走向尾声。

50 年代中西唱法间的“土”“洋”之争不但促进了中西唱法之间的相互借鉴与

---

① 参见本刊记者：《中国音乐家协会召开独唱独奏音乐座谈会》，《人民音乐》1963 年 2 月号，第 5 页。

② 参见陈婴《民族化问题》（《人民音乐》1963 年 6 月号）、雍谊《欧洲唱法怎样民族化——访劳景贤、蔡绍序、董爱琳、周碧珍同志》（《人民音乐》1963 年 7 月号）、赵沨《声乐表演的民族形式和外来形式的民族化问题》（《人民音乐》1963 年第 8、9 月号合刊）、沈阳音乐学院民族声乐教研室声乐教研组（王其慧执笔）《我们在民族声乐教学上的探索》（《人民音乐》1963 年第 8、9 月号合刊）、朱崇懋《向民族声乐传统学习的几点体会》（《人民音乐》1963 年第 8、9 月号合刊）等文章。

交流，推动了声乐艺术及其理论研究的发展，同时也带来了声乐教育建制的改动。1961年文化部在教育工作方案中将50年代部分音乐院校中设置的“民间演唱专业”正式改为“民族声乐专业”，并制订了初步的教学方案。专业名称改动的几字之差，显示了中国传统声乐艺术及其唱法进一步由民间走向学院、由个性趋向共性的未来之路，同时也宣告了“土嗓子”从此在我国高等音乐教育中占有了一席之地。

三、 中西唱法论争的核心问题

此起彼伏的“土”“洋”之争究竟在探讨哪些难以解决的问题，是什么原因使得“这个悬案无疑地影响了声乐艺术的进步”[1]，甚至“搞声乐的音乐工作者在唱法问题上都感到苦闷，不感苦闷的也不唱了”[2]？

从前述对四五十年代“土”“洋”之争发展过程的简要回顾已不难看出，中西唱法论争中包含了诸多声乐艺术的繁杂问题，但纵观这一时期的理论成果可以发现，以下主要论题贯穿了整个思潮论争的过程。

（一）中西唱法问题的矛盾实质

长期的中西唱法论争的根本矛盾是什么，这是首当其冲需要思考和解决的一个问题。但若干次大讨论中对这一问题的思考却并非重点，一些观点本身也存在着一定的分歧。

周巍峙认为，“土”“洋”之争实质上是如何认识和把握声乐上的民族风格问题：

所谓“洋嗓子”与“土嗓子”之争，就是对于传统的西洋唱法与中国民

① 喻宜萱：《从工作中谈声乐问题》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第23页。

② 汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950年第九卷第四期，第53页。

族的唱法的认识发生了分歧，分歧的关键似乎在于中国唱法是否科学、西洋唱法是否能够咬清字的一些问题上面。实际上却是牵涉到一个根本问题：声乐上的民族风格问题，以及如何使这种民族风格发扬光大，更能表现新中国人民的思想情感的问题。①

这一认识在后续讨论中进一步明朗化，尤其在音乐民族化思潮下，唱法的民族形式与民族风格问题逐渐凸显出来。因此，所谓反对“洋嗓子”是反对“把中国歌曲唱得不中不西，怪腔怪调，吐字不清楚，声音不健康，不能表现中国人民情绪的低劣唱法，反对不顾国情，生硬搬用。但绝不反对吸收西洋唱法中的优良部分”② 的强调也一再表明了唱法与风格表现上的矛盾。

吕骥认为，“土”“洋”之争除却发声方法的科学性问题之外，还涉及与此相关的声乐表现方法的倾向问题：

声乐上多年争论不休的“洋”与“土”的问题，实际上包括两个中心争论，即基本发声方法的科学与不科学问题和表现方法的倾向问题。③

吕骥以一些戏种中黑头、花脸、小生等角色的演唱为了表现人物性格而造成一些特殊效果的“炸音”、“假声”等唱法为例，认为虽然唱法本身并不一定科学，但他们却是受到群众欢迎的，因此，受群众欢迎就包含了较多的音乐内容与形式及其表现的复杂因素，不能与唱法科学与否混为一谈。吕骥的观点已经上升到音乐表演中的技巧与表现的美学关系这一认识高度，这一认识也在此后的进一步讨论中得到丰富。但是，吕骥在论述民间演唱问题时所断言的“昆曲、京戏中小生的唱法虽不一定是完全不科学的，但已经没有发展的必要”④ 的观点，却在“土”“洋”之

① 周巍峙：《努力发展新的中国唱法》，《文艺报》1950 年第二卷第三期，第 10 页。

② 周巍峙：《努力发展新的中国唱法》，《文艺报》1950 年第二卷第三期，第 10 页。

③ 吕骥：《学习和继承民间音乐的优秀传统——对于民间音乐演唱与民间器乐中的一些问题的理解》，《人民日报》1953 年 8 月 17 日，第三版。

④ 吕骥：《学习和继承民间音乐的优秀传统——对于民间音乐演唱与民间器乐中的一些问题的理解》，《人民日报》1953 年 8 月 17 日，第三版。

争中引起了一场有关戏曲小生唱法存废以及如何变化发展的争论。

也有人把“土”“洋”之争的关键问题理解为“感情的表达问题”[①] 和声乐演唱的“内容”问题[②]，而非发声法科学与否的问题。这些观点基本仍属于周巍峙、吕骥所说的民族风格和音乐表现问题。

（二）中西唱法的科学性

综观中西唱法的论争可以发现，尽管一些音乐家直接或间接地认为“土”“洋”之争矛盾的关键不在于唱法的科学性问题，但这一问题确实一直是讨论中最为突出的热点话题。在这一问题上，大多数参与讨论者都认为西洋美声唱法是科学的，而在中国民间唱法是否科学以及中西唱法之间有无普遍的科学规律等问题上，却存在着许多不一致的看法和认识。

1. 西洋唱法科学，中国唱法不科学

持这种观点者认为，西洋美声唱法是具有普遍规律性的科学唱法，中国民间唱法基本是不科学的。喻宜萱认为，西洋唱法不但是科学的，而且是统一成体系的：

> 至于古典的西洋唱法……在发声的基本方法上，我找不出有什么不同，我以为是毫无区别。[③]

杨荫浏则认为中国唱法大多是不科学的：

> 中国唱法许多是不科学的。比如昆曲……因为方法不科学，所以有从十二岁唱起，到二十几便倒嗓子了……京戏的唱法也不是科学的，硬使男人学女人

① 参见汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950 年第九卷第四期，第 52 页。

② 参见汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950 年第九卷第四期，第 55 页。

③ 汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950 年第九卷第四期，第 56 页。

的声音，倒嗓子是常有的事。①

郎毓秀则进一步折中地表达了上述认识：

> “洋嗓子”是用科学方法训练的，方法是科学化的，并可以说明所用方法的理由。“土嗓子”是嗓子不大需要训练，仅凭天然的声音尽量发扬出来就可以了。……希望“洋嗓子中国化”！“土嗓子科学化”！②

郎毓秀与喻宜萱同时还认为，西方各国在演唱上也存在各种的不同之处，但其主要原因在于语言文字和思想感情表达以及音乐风格的不同而非歌唱方法的不同。

类似上述“土嗓子”与“洋嗓子”彼此科学与否的鲜明判断在新中国成立之初的集体讨论中非常普遍。许多音乐家认为，中国的民间唱法没有一套完整、系统的科学方法，而西洋唱法不但有统一、科学的方法，还有通用的声乐训练教材。因此，西洋美声唱法的声音洪亮、持久而富有穿透力，中国民间唱法则是音域不大、易哑嗓乃至“不人道”③。有人甚至认为中国民间唱法“不是唱歌而是喊歌”④；即便有好的歌手，“也是瞎碰成功的”⑤。

引人注意的是，与有戏曲演唱经验的欧阳予倩一样，一些从事传统唱法的“局内人”也有中国民间唱法不够科学的表述。山西梆子演员郭兰英就发表了民间唱法不够科学的观点：

① 汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950年第九卷第四期，第61页。

② 郎毓秀：《谈谈“洋嗓子”问题》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第33页。

③ 参见北京人民艺术剧院歌剧队集体讨论、黄伯春执笔：《我们对“唱法问题”的意见》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第18页；亓尧《关于“唱法问题”——华东军事政治大学文艺系座谈会总结提纲》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第20页。

④ 参见陈其通：《为民族音乐争个地位——评李凌、程云二位同志对民族音乐的见解》，《解放军文艺》1956年10月号，第80页。

⑤ 白云生：《“百家争鸣”中的几点愚者之见》，中国音乐家协会上海分会编《民族音乐问题研究资料》（一）《关于民族音乐传统问题的讨论》第2辑，1956年11月编印，第83页。

有时，冬天要伏在冰上练声，冬天刮大风也得张大了嘴，对着风喊。身体不舒服，有病，也还是要练。早上四点到八点练完声后，接着还要练两个钟点武功。十点，早饭之后到十二点，又要勾嗓子。下午，要吊嗓子。晚上，要念戏，要参加演出。到夜十二点，才能睡觉。有时，一天只睡两个小时。因此，唱旧戏的人，多数身体很坏。说话时，嗓子是哑的。这种摧残健康，不知保护声带的训练方法，是绝对不可取的。①

尽管郭兰英也认为山西梆子的唱法只要方法正确就会带来“声音结实有力”、“声音大而传得远”以及咬字注意和选曲得当就会“天然带有民族风格”等优点，但她所说的上述训练方法的确存在不少不符合嗓音卫生与科学之处，其中也反映了旧时许多戏班内艺人的生存状况问题。

郭兰英的现身说法也引起了讨论。有人没有明确指出郭兰英的唱法不科学，但却对她的理论与实践表示相互矛盾，潜在的观念依然是民间唱法的科学性值得怀疑：

从郭兰英《文艺报》上的谈话，看见她的发声法与我们大致相同，但为什么唱出来的却与我们这样悬殊?②

喻宜萱则明确指出郭兰英的高音只能在 a^2 音上碰一下，而西洋美声唱法的花腔女高音其音域可达至 f^3。同样是对中国民间唱法的科学性表示质疑。③

2. 中国民间唱法也是科学的

与“土嗓子不科学”针锋相对或截然相反的一种观点是，中国民间唱法也是科学的。

---

① 郭兰英：《从山西梆子看传统的中国唱法》，《文艺报》1950 年第二卷第三期，第 14 页。

② 汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950 年第九卷第四期，第 58 页。

③ 汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950 年第九卷第四期，第 57 页。

联系梅兰芳60岁仍登台演唱且声音圆润响亮，常香玉、小白玉霜等人的演唱也都非常精彩的事实，舒模认为：这些例子充分表明中国民族声乐艺术在发声法、唱法等方面都是具有深厚传统和受广大群众欢迎的，就此事实而言，没有理由断言民族声乐的发声法、唱法、训练方法都不科学或不够科学。①

张非也认为：

> 笼统地认为西洋传统唱法是科学的唱法，而传统的中国唱法是不科学的唱法，其实这倒是一种不大科学的说法。任何动人的演唱方法，应该说基本上是合乎科学道理的。传统的中国唱法，一般在解释发声状态方面，有的在说法上不够科学，但实际上是合乎科学道理的，这是由于文化科学知识不够的缘故。②

著名昆曲表演艺术家白云生则一再强调：

> 有人认为中国民族传统唱法不科学，我以为是科学的。③

他以昆曲唱法为例，认为历代有关昆曲演唱的文献都介绍了如何发音，如何吐字，以使字正腔圆的方法，因此，中国的练声方法也有一套完整体系的理论，只不过只言片语难以说明。至于唱坏嗓子的根本原因，并非唱法不好，主要原因在于封建制度下旧艺人地位低下、为生计所迫以及艺术经验不能很好地得以总结与传承所致。因此，白云生认为，不可轻率地以“不科学”的简单认识将中国传统唱法一笔抹杀，而是应“批判地吸收西洋先进学理来加以阐述发挥，将民族唱法优秀传统继承发扬起来，这才是当代声乐工作者责无旁贷的事业”。

也有人对中国民间唱法的科学性持具体问题区别对待的态度，认为有些曲种或角色的唱法是科学的，有的则是不科学的，强调学习西洋唱法一定要与民族风格相

---

① 舒模：《学习民族声乐遗产的一些问题》，《人民音乐》1954年6月号，第43页。

② 汤雪耕执笔：《“唱法问题”笔谈第一次总结》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第13页。

③ 白云生：《谈民族传统唱法》，《人民音乐》1956年11月号，第15页；《昆剧的演唱艺术》，中国音乐家协会上海分会编《民族音乐问题研究资料》（三），1956年12月编印，第66页。

结合，其中所表现出的依然是对西洋美声唱法科学的信赖。[1]

与前述西洋唱法科学的论断相比，认为中国民间唱法也是科学的呼声明显底气不足、“声音不大”，“土”“洋”之争中的力量对比倒真是与唱法本身可以比附了。

3. 科学唱法的普遍原理不分中西

与上述两种几乎非此即彼的观点不一样，另一种观点认为，唱法的科学性或曰科学唱法的普遍原理只有一种而不分中西：

> 科学原理在全世界只有一个……所谓科学，应该看它的效果如何？如果效果好，那么我们就应该承认里面是有科学方法存在的，但可能解释的方法不够科学罢了。[2]

王翘钰明确指出“科学”发声法在声音上的具体标准与表现：

> 正确的发声法只有一种，即“科学”的方法。所谓科学的发声法，不管是“土”是“洋”，必须是：（一）经济的、自然的、不累；（二）能耐久，不哑；（三）能传达得远。[3]

喻宜萱关于科学唱法具有国际性的观点同样强调了普遍原理的通约性：

> 科学的运用不必去强分国界。……优美的民间唱法与好的西洋歌唱，在基本的发声方法上……没有什么冲突。[4]

---

① 参见汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950年第九卷第四期，第59—60页。

② 安波：《我对声乐问题的初步意见》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第29页。

③ 汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950年第九卷第四期，第54页。

④ 喻宜萱：《从工作中谈声乐问题》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第24页。

西洋的唱法是国际性的……但中国民间唱法，式样特多……①

其实，类似上述科学唱法具有普遍意义和国际性的认识，其潜在理论还是来自西洋美声唱法的经验。与此不同的是，李焕之在认为各种唱法均有其科学性的同时，更加强调了对中国民间唱法科学性的认同：

在我们民族的各种优秀的唱法中，都普遍地存在着科学的法则，科学方法是放诸四海而皆准的。我们不应在对某种民间唱法还只是一知半解的时候就妄加判断，否定其科学的及艺术的价值。譬如有人认为说唱音乐的演唱方法缺乏声乐的因素，这不就是很武断而且粗鲁的说法吗！②

除上述几种主要的观点外，还有一种观点认为，不必拘泥于中西唱法的科学与否，好听或嗓音条件好即为科学：

土嗓子也好，洋嗓子也好，唱得好听就好，听着洋嗓子唱得好的也很好听，土嗓子唱得好的也很好听，主要是要有个好嗓子。③

这种以个人审美体验“好听”为标准的“科学性”的冬烘界定，终究摆脱不了理论认识上的肤浅。值得注意的是，在唱法科学性问题的认识上，郭乃安联系“双百”方针，从艺术与科学、技术与表现之关系的角度将这一问题引向了深入。他说：

衡量艺术的标准，主要的并不是科学与不科学，而是要看它是否能够更完

① 汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950年第九卷第四期，第59页。

② 焕之：《论如何发展民族的声乐艺术》，《文艺报》1953年第2号，第18页。

③ 亓尧：《关于“唱法问题”——华东军事政治大学文艺系座谈会总结提纲》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第20页。

美地表现艺术内容及其风格特征。一切自然科学的成就只有当它能够提高艺术的表现力和促进艺术风格的发展之时，它对于艺术才是有用的。如果把某一种与特定的风格相联系的技术肯定为科学的，把另一种肯定为不科学的，并从而把它绝对化起来，其结果只能是阻碍多种风格的自由发展，自然也就谈不到“百花齐放”了。①

早在20世纪初西乐东渐之际，随着科学主义思潮的萌发，西方音乐科学而中国音乐不科学的认识已初露端倪；“五四”后随着科学主义音乐思潮的兴起，这种认识进一步得到强化，并进而扩大到音乐艺术的各个领域。② 因此，前述西洋美声唱法科学而中国传统唱法不科学的认识，与长期以来即已存在的科学主义音乐思潮有着深层的密切联系。

（三）如何继承中外声乐文化遗产

“土”“洋”之争中一个很重要的问题是如何继承中外声乐文化遗产，其中又涉及如何处理音乐文化发展中的中西关系和古今关系问题。

发展新的中国声乐艺术，基本共识是必须广泛继承古今中西声乐遗产，但在如何继承和发展的问题上，存在并不一致的看法。

一种观点认为，应该学习借鉴俄罗斯声乐学派的唱法及其经验。李焕之认为，俄罗斯声乐学派一方面发展了民间音乐的优良传统，同时也吸收了西欧声乐艺术的优良成分，并且经过现实主义的创造，成为一个比较完美的科学的声乐学派，受到广大听众的欢迎。因此，作为正确的欧洲声乐方法，俄罗斯声乐学派的经验值得认真学习与总结，要反对学习意大利唱法中形式主义的美声派唱法，反对那些伪科学的因素。③

一种观点认为，应该学习继承中国民间艺人的演唱经验。舒模认为：

---

① 施莹：《“百花齐放”杂谈》，《人民音乐》1956年12月号，第20页。

② 有关科学主义音乐思潮的兴起与发展及其思想实质与特点，详见拙作《中国近代科学主义音乐思潮探析》，《黄钟》2009年第三期。

③ 焕之：《论如何发展民族的声乐艺术》，《文艺报》1953年第2号，第17页。

> 我们的声乐遗产就在每个具体的艺人身上，他们都曾经过十年八年乃至数十年的苦修苦练，要想从他们那里学习到东西，虽不需要十年八年，但也决不是三五个月，而是要较长时期才成的。[①]

也有观点认为，应该在意大利科学唱法的基础上，充分考虑到不同民族的语言文字问题，合理解决中国声乐的咬字问题，不能将西方美声唱法的训练方法照搬到中国来。[②]

不管是继承民族传统还是借鉴西洋传统，都是为了创造新的民族传统。因此，在如何继承中外声乐文化遗产这一问题上，不存在前述“土”“洋”唱法的科学性等问题的尖锐矛盾和严重分歧。

（四）声乐艺术的民族形式与民族风格

唱法论争中，很多音乐家认为，不同文化传统中的声乐艺术在发声法方面同样具有民族形式和民族风格。从中央音乐学院唱法问题的第一次讨论中可以知道：

> 大家的意见基本上是一致的，肯定声乐艺术是有民族形式的。正确的发声原理是世界共同的，但因语言不同和表现方法上的特殊要求，发声法也有它的民族性和地方性。[③]

相反的观点则认为，声乐艺术中的音乐、语言等构成要素是有民族形式和民族风格的，但科学的发声方法只有一种，不存在民族形式或民族风格问题：

> 歌曲、旋律有民族性、地方性，科学的发声法原则是一致的，没有什么民

---

① 舒模：《学习民族声乐遗产的一些问题》，《人民音乐》1954 年 6 月号，第 45 页。

② 汤雪耕、盛礼洪、文彦、郑守燕：《唱法问题座谈会第一次会议记录》，《新音乐》1950 年第九卷第四期，第 60 页。

③ 汤雪耕执笔：《“唱法问题”笔谈第一次总结》，《人民音乐》1950 年第一卷第四期，第 8、13 页。

族性、地方性。①

可以看出，认为发声法有民族形式者更多的是看到了与发声法附着在一起的其他声乐因素；认为发声法没有民族形式或风格者只是看到了声乐发声机理的一般原则。

其实，问题的分歧并不重在发声法是否具有民族形式和风格，而在于具有怎样的形式和风格。一种观点认为，必须建立统一的民族声乐的形式和风格：

> 部分同志认为声乐上的民族形式，在中国并不需要强调地方色彩，我们所需要的是一种完整的统一的唱法，因此各民族各地方的唱法，就不必再各自发展了！②

另一种观点则认为：

> 声乐艺术较器乐更富于地方性，它的表现离不开语言，各民族各地区的语言不统一，各地的唱腔也就不一致，统一的“民族形式”事实上是不存在的。③

很显然，对于一个多民族、具有丰富的声乐艺术形式的国家来说，以牺牲各种民族风格为代价，建立统一民族唱法的努力只能是事倍功半，难以实现。理性的认识是，不管何种演唱方法与技巧，都应具有其音乐表现的特定风格：

> 我们的歌唱艺术应该有自己民族的风格。受过西洋歌唱技巧训练的歌唱家们要努力去学习和掌握歌唱艺术的民族风格，民族歌唱家们在吸收西洋的进步

---

① 汤雪耕执笔：《“唱法问题”笔谈第一次总结》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第13页。
② 汤雪耕执笔：《“唱法问题”笔谈第一次总结》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第8页。
③ 汤雪耕执笔：《“唱法问题”笔谈第一次总结》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第8页。

> 声乐技巧来丰富我们民族歌唱艺术的时候也要细心地保护歌唱艺术的民族风格……各种不同的发声法都有着它们的发展前途。①

从1956年第一届全国音乐周期间的讨论到1962年全国独唱独奏音乐座谈会的召开，声乐艺术的民族化成为唱法论争的重要主题，并在声乐艺术实践中得到高度重视。这也就为提出建立新的中国唱法和民族声乐学派营造了舆论上的准备。

（五）建立新的中国唱法和民族声乐学派

50年代的唱法问题讨论带来了一个新的理论设想：创建新的中国唱法。从若干次讨论来看，这个理论设想和奋斗目标得到众多音乐家的赞同，但正如20世纪上半叶即已存在的中西融合论中的两种基本策略一样，新的中国唱法的建立也存在究竟是建立在中国民间唱法的基础之上同时借鉴西洋唱法，还是建立在西洋唱法基础之上同时借鉴中国民间唱法的轻重之别，甚至是中西之间谁改造谁的问题。

主张建立在中国民间唱法基础上的观点认为：

> 中国的新唱法，应建立在中国民间唱法的基础上，吸收西洋唱法科学的部分，来丰富它。
>
> 民间唱法虽然存在着一些缺点，但却富藏着我们自己的民族音乐的灵魂。
>
> 中国的新唱法，肯定地应建立在民间唱法的基础上，脱离了自己的文化泉源来谈建立新文化，必将犯严重的错误。②

主张建立在西洋唱法基础上的观点认为：

> 中国的新唱法，应建立在西洋的传统唱法的基础上……拿民间唱法作为基础，是不可能的，因为我们不能说那些不够系统的原始的方法，就是中国发声

① 楚辉：《谈谈歌唱艺术的民族风格》，《光明日报》1956年9月15日，第三版。
② 汤雪耕执笔：《“唱法问题”笔谈第一次总结》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第9页。

方法的特点。[①]

在建立新的中国唱法这一问题上，多数音乐家是持中西融合态度的，相比之下，陆华柏则强调了中西唱法之间的差异性，认为二者并不一定必须相互借鉴，可以相互并存：

> 民族唱法，毫无疑义地应当加以保存。民族声乐家不一定要强迫他们学习“洋唱法”，可以让她们（或他们）循着自己的道路发展。当然，与此同时，也不应排斥学院唱法——“洋唱法”。一方面，通过洋唱法才能介绍苏联、人民民主国家以及西欧各国的艺术歌曲、歌剧；另一方面，学院唱法也可以演唱中国作曲家所创作的歌曲和需要学院唱法演唱的民歌编曲、新歌剧等等。[②]

中西唱法各自保持其自身特点而又能够发挥其各自的表现特点，以今天的眼光来看，不失为一种较为简单但颇具文化意义的策略。

有人则转换视角，从文艺为工农兵服务的原则提出，新的中国唱法应建立在工农兵普遍能够接受的基础上，既要吸取各种中国民间唱法和西洋唱法，也要认真总结汲取“五四”以来特别是抗战以来革命歌曲的演唱经验，总之，其最终的结果是一定要受工农兵欢迎，为工农兵服务：

> 建立中国的新唱法，只有屁股坐在工农兵的凳子上，一手伸向西洋，一手伸向中国。[③]
>
> 新的唱法要求工农兵群众都能听得懂、喜欢听、愿意学、愿意唱；为他们欣赏、爱好，请他们批评、指教。[④]

---

① 汤雪耕执笔：《“唱法问题”笔谈第一次总结》，《人民音乐》1950 年第一卷第四期，第 9 页。
② 陆华柏：《音乐艺术“中西并存”的问题》，《人民音乐》1956 年 9 月号，第 28 页。
③ 汤雪耕执笔：《“唱法问题”笔谈第一次总结》，《人民音乐》1950 年第一卷第四期，第 9 页。
④ 张非：《新的中国声乐艺术要我们大家来创造》，《人民音乐》1950 年第一卷第四期，第 25 页。

此外，在探讨歌唱方法问题上，也存在一些机械联系当时文艺理论的现象，比如喻宜萱提到了“社会主义现实主义”方法在歌唱中的运用问题：

> 我们还没有掌握社会主义现实主义的表现方法去从事歌唱艺术的创造。①

如何使歌唱的方法这一声乐艺术的表现手段具有社会主义现实主义的方法特征或美学原则，的确是一个操作上的技术难题，其中所涉及的诸多问题已超出了发声方法的边界。

1962年的全国独唱独奏音乐座谈会上，创建中国的民族声乐学派被明确提出。在这一问题上，不少音乐家审慎地提出了自己的设想和看法。中央音乐学院声乐教师汤雪耕的发言具有代表性。他认为，民族声乐主要是指一种新的民族歌唱方法，它应该能够适应演唱和表现一切民族的声乐作品，民族唱法要从演唱技法、表现风格两个方面学习传统民间唱法，而不是局限于某种戏曲或曲艺演唱的模仿上。发展和提高民族声乐艺术，最终目标是要建立我国的民族声乐学派，这个目标的实现可以通过两条殊途同归的路径：一是借鉴西洋唱法提高民族唱法；二是借鉴民族唱法实现传统西洋唱法的民族化。民族声乐艺术的发展应该贯彻为工农兵服务和“百花齐放”的文艺方针，声乐表现上不拘一格，从而更好地为人民群众服务。②

李焕之对创建民族声乐学派问题提出了自己的看法。他认为，民族声乐学派既包括传统民族声乐的提高，也包括西洋唱法的民族化和群众化，同时必须强调表现中国人民的革命精神和群众风格。针对一些少数民族歌手经过学院化的声乐训练后失去了原有的一些民间唱法表现特点的问题，李焕之认为，在“土”“洋”结合中必须考虑到两者互相改造的问题，只有深入学习传统民族唱法的技术和表现特点才能真正提高民族声乐艺术的发展。③

“土”“洋”之争并非仅仅是一场唱法理论和声乐观念的辩论，而是具有鲜明

---

① 喻宜萱：《我对发展新的声乐艺术的初步认识》，《人民音乐》1953年12月号，第20页。

② 汤雪耕：《民族声乐的发展和提高》，《人民音乐》1963年2月号，第7—10页。

③ 李焕之：《谈谈民族演唱艺术的发展和提高——在独唱独奏音乐座谈会上的发言》，《人民音乐》1963年6月号，第5—8页。

实践特点的探讨过程。在中西唱法论争高潮迭起的50年代，声乐工作者一方面向一些有影响的民间艺人学习民歌、戏曲、说唱艺术，音乐院校里的声乐教学也纳入了向民间唱法学习的内容；一方面则在继续向西洋传统美声唱法学习的同时，特别向苏联学习俄罗斯学派的美声唱法。这一时期，苏联等社会主义国家的一些声乐专家被派到中国帮助提高中国的声乐教育事业。比如，苏联声乐专家梅德维捷夫从1953年至1956年一直在中央音乐学院担任声乐教学工作，1954年文化部还专门组织各地声乐工作者组成观摩学习小组向梅德维捷夫学习。这一时期《人民音乐》及一些报刊上发表的大量有关学习传统声乐唱法和苏联声乐教学经验的文章，无不鲜明地体现了“土”“洋”之争的实践性特点，正是这一特点从根本上推动了新中国成立后声乐艺术的发展。这是我们回顾唱法论争时不能忘记的一个重要方面。

四、 中西唱法论争的特点与历史意义

发生在20世纪中叶声乐领域里的“土”“洋”之争，其历史效应并非仅在于中西唱法矛盾的交锋、妥协与化解，其深层意义则在于这一论争过程深刻体现了在现代性和民族主义高扬的历史语境中，声乐艺术在近现代中国如何嬗变转型，并最终在统摄性的官方文艺政策的引导下，走向土洋融会、创建新的中国唱法和民族声乐学派的发展道路。我们甚至可以将回顾历史的眼光投向百年前的学堂乐歌运动，“歌唱”和“唱法”所产生的社会学意义也正是从那一刻开始显露端倪。三四十年代之际，当歌咏运动成为抗日救亡的工具和武器，歌唱与唱法真正凸显为带有鲜明政治意味的文化行为。“土”“洋”本可不争，是时代的洪流将二者汇聚在一起，不可不争。因此，从唱法本身寻求民族认同乃至音乐民族化，并不仅仅是个音乐问题。新中国成立后，阶级关系与城乡关系的变化、社会结构与个人角色的转换以及大一统的社会主义文艺方向的统摄，进一步表明唱法问题并不是一个单纯的演唱技术问题，而是被赋予了厚重的政治学、社会学意义。几十年断断续续的“土”“洋”之争，也使五四时期建构起来的科学主义音乐思想，在战争、政治、阶级、民族等宏大语境中遭遇到前所未有的重重考验与质疑。

本文不准备将唱法论争的思考引向更为宏大的历史文化语境，而是回到论争本

身，简要总结其自身所具有的主要特点及其对现当代中国声乐艺术依然具有的现实意义。

（一）“土”“洋”之争的非政治化特征

所谓“非政治化”特征，主要是指这场唱法论争没有卷入政治运动的漩涡而具有较为纯粹的学术意义。众所周知，新中国成立后直至“文革”爆发，其间对文化艺术领域产生重要影响的政治运动接连不断，政治对文艺的影响时松时紧、阴晴相间，有时甚至是文化专制主义的铁腕钳制，而主要集中于50年代的“土”“洋”之争却没有受到政治的干预而呈现出比较纯粹的学术争鸣的特点，不存在这一时期在其他许多文艺批评中所出现的那种政治上扣帽子、抓辫子、打棍子，将学术争鸣非学术化的现象。笔者以为，造成“土”“洋”之争非政治化特征的原因主要在于以下两个方面：

首先，非常幸运的是，50年代关于中西唱法的几场大讨论都恰逢较为宽松的政治环境，没有赶上严重的政治运动。1950年的大讨论，时值新中国刚刚成立，政治开明、百废待兴，立字当头，建设新中国的音乐事业乃当务之急；1956年音乐周期间的讨论，适逢“双百”方针提出，这一正确方针为活跃当时的文艺创作与批评提供了少有的大好环境；1957年的全国声乐教学会议同样是在“双百”方针的鼓舞下，在“大鸣大放”和反“右”之前召开，没有与反“右”这场全国性的政治运动遭遇；1962年的独唱独奏音乐座谈会是在纠正“大跃进”以来“左”的文艺思想的背景下召开的，会议再次强调要学习贯彻“双百”方针。因此，历次全国性的大讨论都是在较为宽松的政治环境下进行而并无政治运动的牵制，这是50年代“土”“洋”之争非政治化特征的主要原因。

其次，为工农兵服务的统一立场是“土”“洋”之争非政治化特征的又一原因。尽管“为工农兵服务”的文艺方针本身就带有鲜明的政治色彩，唱法问题也牵涉到为什么人服务和怎样服务的政治立场问题，但几乎所有的音乐家都认同要向民间学习、音乐要为工农兵服务，在这种前提之下讨论发声技巧、演唱方法等技能性质的唱法问题，就使得论争局面呈现出政治上统一、分歧仅在于唱法的特点。与政治路线问题并不关涉，这是唱法讨论非政治化的政治保障。

因此，戴鹏海先生在谈及“土”“洋”之争时曾说：

两种唱法的土洋之争是新中国成立后音乐领域里唯一一次比较正常的、真正具有学术民主精神和非政治化的一次大讨论。[①]

需要指出的是，尽管“土”“洋”之争没有遭到直接的政治干预，但它还是在一定程度上受到当时政治性文艺方针以及个别政治性学术批判的影响，从而使得这场论争中出现了观点上言不由衷的可能。周小燕在回顾“土”“洋”之争时认为：

土洋之争主要是审美标准和文化背景的差异造成的。当然，其中也有左倾意识形态的原因。[②]

因此，早在第一次唱法讨论期间，有些声乐工作者就发出这样的顾虑：

观点上是偏向于西洋的，但又以为洋嗓子虽好，而工农兵不能接受，为了为人民服务，不得不学习土嗓子……为工农兵服务，必须是站在工农兵的立场与思想感情的基础上去批判一切事物的美丑，如果你认为工农兵确实不能接受洋嗓子，而你偏偏认为洋嗓子美化而被强调，土嗓子虽适于工农兵的感情而被轻视，那就会出现二元论：政治是无产阶级的；艺术是资产阶级的。[③]

在艺术创作与大众审美趣味日益多元化的今天，学习何种唱法以及用什么样的唱法表现作品，更多的是作品表现需要和演唱者自由选择的问题，但在半个世纪前问题却并没有如此简单。政治因素的影响是客观存在的。1958 年音乐界批判钱仁

---

① 戴鹏海先生 2009 年 9 月 13 日在上海寓所与笔者的谈话。

② 周小燕：《我是幸运的，赶上了一个好时候》，陈荃有、杨旭编《乐苑秋实——中国著名音乐家访谈录》，人民音乐出版社 2008 年版，第 177 页。

③ 亓尧：《关于“唱法问题”——华东军事政治大学文艺系座谈会总结提纲》，《人民音乐》1950 年第一卷第四期，第 20 页。

康“资产阶级学术思想”和“拔白旗”的运动，使得一些声乐家也不得不应景似的发表了与新中国成立初期唱法讨论中不相一致的观点，将中西唱法之争中存在的矛盾上升为“把西洋声乐与中国的传统声乐对立起来，极端地敌视民族民间音乐，充分暴露了外国月亮比中国的好的洋奴思想，提出了许多奴化的论调”[①]。这种观点的抛出，反映了一些音乐家在“兴无灭资”和“大跃进”浪潮中的复杂心理，其学理性也就不值得深究了。

此外，需要提出批评的是，这场唱法论争思潮中存在比较突出的宗派主义的影响。比如，在严肃的学术讨论之余，更多的是在日常音乐生活中，两种不同唱法的声乐工作者不但存在互相排斥的所谓“学不惯”、“唱不惯”、“听不惯”的“三不惯”现象，[②] 而且私下里也存在互相攻讦和辱骂的现象，将美声唱法贬为“打摆子”、“学牛叫”，将民间唱法讥为“不是唱”、“像驴叫”等等，都在一定程度上显示出门户之见的艺人作风与30年代以来即已存在的宗派主义的影响，反映出当时历史的局限性。这种影响也一度波及文化部的高层领导，1953年周扬在音协第二次理事（扩大）会议上的讲话中曾专门为自己曾在上海讥笑过“洋嗓子”的事情作出自我批评，同时提出不能照搬西洋的东西，而是学习西洋音乐以发展民族音乐。[③] 周扬的讲话反映了音乐民族化思潮对音乐上的中西关系的影响，作为代表官方的讲话，周扬的发言对“土”“洋”之争中的不理智的互相攻讦现象应当是可以起到一定的抑制作用的。

无论如何，纵观40—60年代声乐艺术的发展，其中高潮迭起的“土”“洋”之争呈现出较为纯粹的学术论争面貌，从而远离了这一时期音乐文化领域普遍存在的“上纲上线”的政治化倾向。这是值得记取的历史经验。

（二）中西音乐关系在声乐领域里的集中表现

“土”“洋”之争一方面反映了新中国成立初期不同接受群体间审美要求的趣

---

① 喻宜萱：《学习西洋声乐中存在的问题及今后的方向》，《音乐研究》1958年第6期，第42页。

② 亓尧：《关于“唱法问题”——华东军事政治大学文艺系座谈会总结提纲》，《人民音乐》1950年第一卷第四期，第20页。

③ 周扬：《在音协第二次理事（扩大）会议上的讲话》，中国艺术研究院音乐研究所油印资料，1953年编印。

味分野，同时也是长期以来中西音乐矛盾关系在声乐领域里的集中体现。

近代以来，随着西方音乐的输入与传播，中西音乐的矛盾关系就成为音乐创作、表演、欣赏与教育等各个环节中的重要问题。对待这一矛盾问题的主要态度不外乎三种：一是文化守成主义或国粹主义的排斥外来音乐，固守传统；二是世界主义或全盘西化地吸收外来音乐，改换传统；三是融合主义或改良主义地借鉴外来音乐，发展传统。其中第三种主张是主流。对待中西音乐关系的这几种主张在20世纪中叶的“土”“洋”之争中同样存在，但排斥西洋唱法和拒绝民间唱法的两种态度同样不是主流，最终形成普遍共识的还是对中西唱法与风格的探索与融会。“土”“洋”之争没有改变“五四”以来中西融合的音乐发展思路，却促进了不同唱法间的相互学习与交流，同时也推动了声乐理论研究的进步。

对外来文化的学习总是需要一个逐渐消化与吸收的过程，中国音乐家对美声唱法的学习经历了从模仿到创造，从生硬到成熟的发展过程。实际上，20世纪以来中国的新音乐创作、西洋乐器的演奏也都普遍存在这一客观规律。因此，20世纪中叶美声唱法中的某些缺点或“罪状”，是早期引进美声唱法时在教学与表演上不成熟的反映，并非美声唱法本身的问题。直到今天，我们也仍然可以听到令人难受的不正常“颤音”——过度的声音小抖或声音晃动现象，即“土”“洋”之争中所谓的“打摆子”。周小燕，这位在半个多世纪前曾享有“中国夜莺”美誉的著名歌唱家、声乐教育家，在回顾唱法上的中西关系问题时认为：

> 五六十年代中国的西洋唱法在对声音的概念上、在训练的手段上、在和中国语言的结合等方面，还处在初级的阶段，还处在摸索之中……许多问题还没有在道理上想清楚，囫囵吞枣罢了。因此，教学上难免会出现这样那样的偏差：什么声音听起来像牛叫啦，哆哆嗦嗦像打摆子啦等等；在语言上，对中西语言各自的规律也没有弄清，字和声音的关系也没有完全摆对，唱中国歌咬字含混不清，听起来嘴里像衔着橄榄。这些确实是当时的某些现状，是西洋唱法

传入中国后出现的阶段性的问题。[①]

因此，在评价“土”“洋”之争的作用与意义时，周小燕认为：

> 土洋两种唱法就是这样在争论中思考，在思考中改进、提高。民族声乐在争论中意识到了挤卡、声音过紧过尖，直着嗓子喊叫的问题。他们逐渐从西洋唱法中逐步引入了混声的技术，注意了喉咙的适度放松……西洋唱法也在争论中得到改进……这个争论的过程，实际上也就是西洋唱法开始民族化的过程。[②]

如周小燕所说，中西唱法正是在不断争论中互相学习、改进、提高。今天，当我们再度聆听五六十年代的老唱片时会发现，尽管有些声音在技巧上或许无法与今天的歌手相比，但他们力图融合中西唱法，追求声乐风格民族化的努力与热情，依然可以从那穿透历史的声音中感受得到。

但是，需要指出的是，声乐表演中对中西关系的处理也出现了粗暴对待的现象，其中最突出的一点就是以人为强制或行政干预的方式使部分从事民间唱法的演唱者改学美声唱法。一些音乐干部或声乐教师不尊重原来从事民间唱法的演员或学生，以民间唱法不科学的主观认识促使对方改学西洋唱法，致使不少“被改习”西洋唱法的戏曲演员、民间歌手只好在琴房里守着钢琴练声，认为这才是科学的方法，但最终结果往往是在邯郸学步中失却自我，同时造成了群众对以西洋唱法演唱的民歌或剧种既不认可也不接受的尴尬局面。因此，云南花灯戏演出时老百姓的“这是苏联的花灯，不是我们的”评价，成为一种不失滑稽但却引人深思的问题。

---

① 周小燕：《我是幸运的，赶上了一个好时候》，陈荃有、杨旭编《乐苑秋实——中国著名音乐家访谈录》，人民音乐出版社 2008 年版，第 178 页。

② 周小燕：《我是幸运的，赶上了一个好时候》，陈荃有、杨旭编《乐苑秋实——中国著名音乐家访谈录》，人民音乐出版社 2008 年版，第 178—179 页。

类似现象在当时相当普遍，不少音乐家在论及这些问题时都提出了严肃的批评。①

上述不合乎艺术规律的问题的出现，一方面是由于当时人们在面对中西唱法及其音乐风格的特点、中西唱法之间的关系等问题上存在着认识盲区、理解误区的局限，另一方面也与当时不少音乐院团中的领导者大多是在新音乐运动中培养起来的“音乐干部”以及学院出身的音乐家担任有关，他们中的不少人对中国传统音乐、戏曲文化并无造诣与研究，但在工作上却存在着主观、粗暴的行政干预的领导作风。

（三）唱法论争推动了声乐艺术的繁荣与发展

毫无疑问，这场贯穿于20世纪中叶的“土”“洋”唱法大讨论，有力地推动了我国声乐艺术的嬗变与发展。唱法论争使得不同文化背景、学习经历的歌唱家开始认真、严肃地思考、摸索不同唱法间的借鉴与融会，“食洋不化”与“故步自封”的现象都因此得到改变，更适合于一般群众接受的新的民族唱法在建设新中国唱法的热情和探索中逐渐发展起来。不仅如此，唱法论争对我国高等音乐院校的声乐教育、各种声乐体裁的创作、声乐艺术的批评与理论研究等诸多方面都产生了积极的推动作用，特别是高等音乐院校民族声乐专业的建制也与唱法论争有着根本的联系，可谓功莫大焉。论述这一时期声乐艺术的全面发展已经远非本文篇幅所能承载，此不一一展开论述。

最后需要指出的是，回顾20世纪中叶的“土”“洋”之争仍具有一定的现实意义。唱法讨论中存在的不少问题至今依然存在，比如贺绿汀所批评的那种识得一点外国拼音法而鹦鹉学舌式的浅薄歌者；重视声音的美化而忽视音乐表现的普遍现象，等等。在“土”“洋”之争半个世纪后，美声唱法的技术原理得到了更大的普及与推广，中国的声乐艺术取得了令人瞩目乃至骄傲的成绩，但与此同时也带来了

---

① 参见李家兴、徐凯翔：《要求加强整理和发扬民族音乐遗产》，《光明日报》1956年8月10日，第二版；舒模：《须要研究的一些声乐上的问题》，《人民音乐》1956年10月号，第29—30页；白云生《“百家争鸣”中的几点愚者之见》，中国音乐家协会上海分会编：《民族音乐问题研究资料》（一）《关于民族音乐传统问题的讨论》第2辑，1956年11月编印，第83—86页。

新的问题。比如，纯粹的民族唱法或许只能在所谓“原生态”民歌中才能听到，众多经过学院化专业训练的“民族唱法”歌手，除却咬字行腔等方面的雷同化特点外，其发声法与美声唱法并没有什么根本的不同，不少歌手暴露出的所谓“千人一嗓”问题，也引起了不少批评家的诟病。此外，在保护人类音乐文化多样性的今天，“原生态”民间音乐及民间歌手如何保持与城市音乐和学院唱法之间的距离，也是我们当前需要思考的问题。无论如何，我们不希望看到前几年有一部电影《有了心思你慢慢来》中的那种现象真的依然会发生：为了参加声乐比赛，一位土生土长的民间歌手经过大学声乐教授训练之后，不但“科学”的“洋嗓子”没练成，“不科学”的“土嗓子”也弄丢了。

（本文原载《黄钟》2010 年第 3 期）

被禁唱的领袖颂歌
——建国初期对《毛泽东之歌》的批判

新中国成立后很长一个历史阶段，歌颂领袖毛泽东的歌曲成为音乐创作中一个非常重要的方面，产生了数以万千计的毛泽东颂歌，形成了一个非常独特的音乐文化现象。这些歌曲一方面反映了新中国成立后人民群众对毛泽东的真诚爱戴，一方面也反映了个人崇拜以及政治因素的影响。其实，早在40年代初，即已有歌颂毛泽东的歌曲创作，而且一度产生了非常重要的社会影响。一位网民写过一篇短文，回忆20世纪40年代在青年学生中流行一首《毛泽东之歌》的歌曲，并对歌曲在新中国成立初期政治运动不断的环境下遭到禁唱的命运表示遗憾：
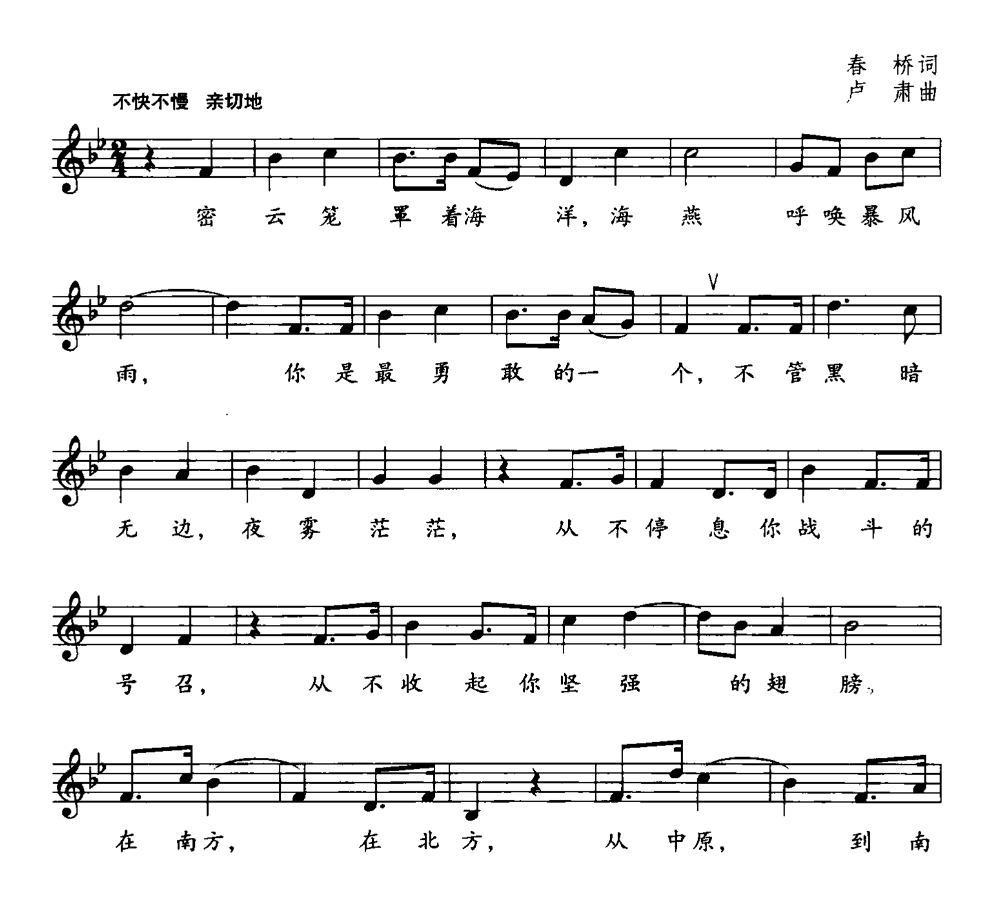
> 每当学校里、市里开大会、游行活动，此歌每会必唱，风头大大盖过陕北唢呐曲改编的《东方红》。[①] 爱唱这首歌不能说是由于政治挂帅，什么热爱领袖之类的高调，而是因为它曲调优美、开朗、舒畅，具有西方风格（当时从报上知道在北京学习的外国留学生也爱唱）。但进入大学后，政治运动一个接一个，这首《毛泽东之歌》从此就不见了。[②]
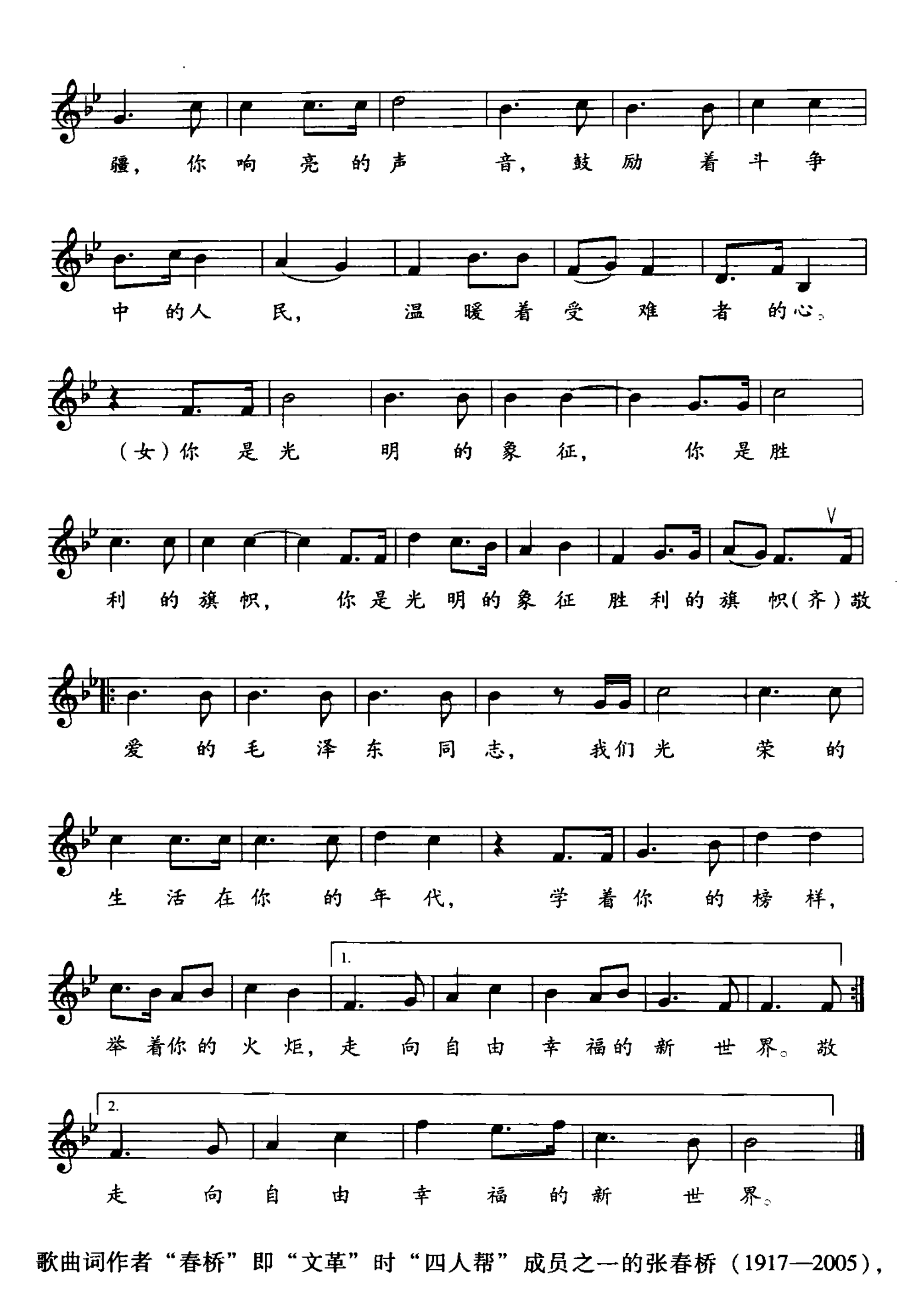
---

① 歌曲《东方红》曲调原为陕北民歌《骑白马》，约在1942年冬由民歌手李有源填词而成。——引者注。

② http：//forum. lorein. cn/thread－27549－1－1. html.

20世纪四五十年代，曾经得到传唱的《毛泽东之歌》有两首：一首是贺敬之作词、马可作曲的《毛泽东之歌》；一首是春桥作词、卢肃作曲的《毛泽东之歌》。两首同名歌曲均创作于1941年，前者是一首篇幅稍长、两个主题变化重复的合唱作品，进行曲风格与抒情性相结合，结构方整；后者是一首非方整性结构的三个乐段的单声部歌曲，节奏活泼而富于抒情性。网民短文中提到的《毛泽东之歌》是指春桥与卢肃的作品，作于1941年“七一”前夕①：
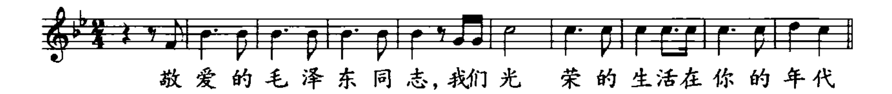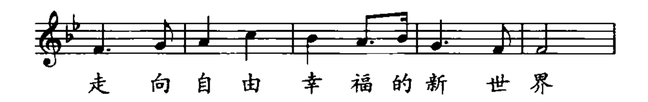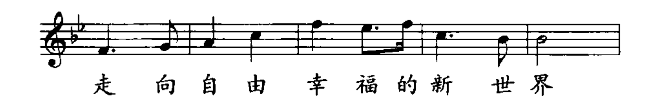


① 春桥词、卢肃曲：《毛泽东之歌》乐谱引自《大家唱》第三集，上海教育书店1949年版。



歌曲词作者“春桥”即“文革”时“四人帮”成员之一的张春桥（1917—2005），

时任《晋察冀日报》副总编辑；曲作者卢肃（1917—2004）毕业于延安鲁艺音乐系，时任晋察冀边区华北联合大学文艺学院音乐系主任，是独幕歌剧《团结就是力量》的曲作者。正如上面引文所述，这首歌曲发表后曾受到不少青年人的喜爱和传唱，一些歌咏活动中还专门教唱这首歌曲。新中国成立后，《毛泽东之歌》由人民广播器材厂灌制唱片广泛发行，销量很好。但歌曲播出后却引发了不少批评，认为这是一首不适合歌颂伟大领袖的“坏歌”，并在1951年遭到音乐界的批判。正如《毛泽东之歌》这首歌曲已被历史所遗忘一样，新中国成立初期由这首歌曲引发的音乐批评领域里的第一桩歌曲批判事件，如今也很少有人知晓了。

首先对这首歌曲提出批评的是周巍峙。1951年2月，周巍峙在《人民日报》发表文章就当前一些歌颂毛泽东的歌曲所存在的创作问题提出批评，其中提到了《毛泽东之歌》。周巍峙认为：

> 由张春桥作词、卢肃作曲的《毛泽东之歌》，词中虽也着重说明了毛主席刚毅的战斗精神，以及他在革命中的领导作用，但他所选取的形象是暴风雨中的“海燕”，是“黑暗无边，夜雾茫茫”。对伟大领袖与迅速发展的人民力量缺乏有力的描绘。加上曲调过于平淡，情感沉郁，特别是
>
> 
>
>
> 以及结束句
>
> 
>
>
> 与
>
> 
>

> 则更带有感伤的成份。有人认为它的情调受了宗教赞美诗的影响，这不是没有原因的。虽然这个歌曲是十年前的创作，在新解放的城市中，也曾为一部分青年知识分子所欢迎，但从整个思想情感来看，却和现在人民的距离很远了。[①]

文章只是指出了词、曲上的一些缺陷和不合乎时代的要求，并未对歌曲作出什么严厉的批判。最后，周巍峙提出要在迎来建党30周年之际，多创作一些歌颂毛泽东的歌曲，作为礼物献给党和领袖。

周巍峙的文章在上海和各地一些报刊上作了转载，引起了音乐界的关注。歌曲遭到批评之后，作曲家卢肃（时任北京人民艺术剧院歌剧团团长）没有就此发言，词作者张春桥（时任新华社华东分社社长）于1951年3月在《人民日报》发表文章对周巍峙的批评作出了回应：

> 我完全同意他对我和卢肃同志合作的《毛泽东之歌》的意见。他所指出的许多缺点，是一九四一年“七一”前写成这个作品时我们就感到了的。一九四三年整风时，我对这支歌曲也曾进行检讨，和巍峙同志这篇文章的意见基本上也是一致的。经过整整十年，每当听到人们还在唱这支歌时，内心实在不安，它成了我的一个精神负担，并且一天比一天沉重。虽然也曾想重写一支新歌，但思想感情很不成熟，始终未敢落笔。我衷心地希望有新的歌曲来代替它。我想，现在人们还在唱它，并不是因为它好，而是迫切需要一支歌来表达对领袖的敬爱，我自己也仍愿在这方面努力。这支歌人民广播器材厂曾灌过唱片，为了不使它再推广，我已请人民广播器材厂停止发行。[②]

《人民日报》同时配发了简短的编者按：

---

① 周巍峙：《略谈歌颂毛主席的歌曲创作》，《人民日报》1951年2月11日，第五版。本文后收人作者文集《年方九十——周巍峙文集》第1卷（中国文联出版社2006年版），但关于《毛泽东之歌》的批评文字作了删除。

② 张春桥：《〈毛泽东之歌〉的作者对批评的答覆》，《人民日报》1951年3月11日，第五版。

这个歌曲，除人民广播器材厂停止发行外，各地广播电台应即停止播送。[①]

编者按寥寥数字，但却字字千斤，实质上宣布了禁止《毛泽东之歌》的继续演唱和传播。张春桥的回应文章也带有鲜明的检讨色彩。但批评并没有结束，除周巍峙的批评文章外，《文艺报》发表了署名咏群的批评文章。文章认为：

词作本身是有缺陷的，但作曲者不仅没有去填补那缺陷（也许是有困难的），反而扩大了它，使人愈唱愈难受起来。我认为这在艺术形象的创造上是大大地损害了人民对毛主席的崇高的思想感情的！[②]

作者还提供信息说：

曾经有几个共产党员联名写信给他们的上级党委，很严重地提出对《毛泽东之歌》的意见，大意是说：每当听到这首歌曲的时候，感情上总像是受了很重的打击一样，实在是受不了这样的打击，因为这首歌曲所表现的感情是非常不健康的，甚至是沉郁的。[③]

《文艺报》为本文所配发的编者按指出：

我们希望这一意见能引起音乐工作部门的注意，并建议音乐工作的负责同志将这一歌曲加以审查，如果它的确有损于人民领袖的伟大形象和人民对于领袖的敬爱的感情，就应当停止演唱，加以必要的修改，所灌的唱片亦应予以销毁。[④]

---

① 《人民日报》编者按，1951 年 3 月 11 日，第五版。
② 咏群：《从〈毛泽东之歌〉谈起》，《文艺报》1951 年第三卷第九期，第 18 页。
③ 咏群：《从〈毛泽东之歌〉谈起》，《文艺报》1951 年第三卷第九期，第 17 页。
④ 《文艺报》编者按，1951 年第三卷第九期，第 17 页。

除作为党报的《人民日报》和文艺界权威刊物《文艺报》刊发了批评文章外，中国音协机关刊物《人民音乐》也收到批评文章，文章除对歌曲本身存在的问题提出批评并认为它是一首“坏歌”外，对唱片制作者也进行了责难：

> 《毛泽东之歌》诚然是一首富有小资产阶级情调的不健康的歌曲。以这样的歌曲来歌唱人民领袖的伟大形象是不恰当的……这支歌曲所以坏到今天大家所认为的那种程度，除了歌曲作者应负主要责任外，为该曲灌制唱片的指挥者也要负一部分责任。①
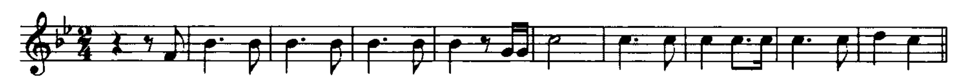
从上述引文已不难看出，对《毛泽东之歌》的批评实际上已经上升到政治和阶级斗争的高度。

鉴于《毛泽东之歌》的社会影响和作品存在的“严重问题”，唱片又是由上海人民广播电台广播乐团灌制，上海音协于是在1951年4月20日专门召开了有丁善德、向隅、杨嘉仁、姚牧、司徒汉等三十位音乐家参加的座谈会，会议由《上海音乐》主编夏白主持。座谈会围绕着《毛泽东之歌》以及周巍峙、咏群的批判文章展开讨论和批判。批判的观点主要分为以下几个方面：

一、 曲调问题

《毛泽东之歌》之所以被广为传唱，曲调比较优美起了很大的作用，但对这首歌的批评却也更多地集中在曲调问题上。丁善德认为：

> 这支歌的曲调很悲，像一支挽歌。一点儿没有热情欢颂的情味，特别是



① 顾翌：《指挥者和演唱者要更认真、更慎重些——关于〈毛泽东之歌〉的一点补充意见》，《人民音乐》1951年第二卷第六期，第20页。

越唱越凄凉。[①]

董源进一步把这首歌与吕骥创作的《聂耳挽歌》联系起来，指出：

用这样的曲调来表现人民对伟大领袖的歌颂，是很不恰当的。[②]

向隅对歌曲整体的形式与风格提出批评：

作者的特殊风格是喜欢用奇特的曲调进行和异乎寻常的静止，但运用在这首歌曲里面是不适合内容的要求的，也正好是这些形式上的特点，博得了那些有着这首歌曲所表现的不健康的感情的人们的喜爱，这也是这首歌曲能在某些群众中间流行的原因之一。[③]

刘福安则将曲调方面的问题归结为“不是新现实主义的”[④]。

针对丁善德和董源的意见，杨嘉仁提出补充建议，认为可以通过和声、速度与演唱风格方面的创造以弥补丁善德、董源所说的不足之处。

二、 歌词问题

歌词的缺陷是批评者一致指摘的第二个严重问题。章枚认为：

① 上海市音协：《我们对〈毛泽东之歌〉的意见——关于歌颂领袖的歌曲创作座谈会纪录摘要》，中华全国音乐工作者协会上海分会编《上海音乐》1951 年第一卷第三期，第 1 页。

② 上海市音协：《我们对〈毛泽东之歌〉的意见——关于歌颂领袖的歌曲创作座谈会纪录摘要》，中华全国音乐工作者协会上海分会编《上海音乐》1951 年第一卷第三期，第 1 页。

③ 上海市音协：《我们对〈毛泽东之歌〉的意见——关于歌颂领袖的歌曲创作座谈会纪录摘要》，中华全国音乐工作者协会上海分会编《上海音乐》1951 年第一卷第三期，第 3 页。

④ 上海市音协：《我们对〈毛泽东之歌〉的意见——关于歌颂领袖的歌曲创作座谈会纪录摘要》，中华全国音乐工作者协会上海分会编《上海音乐》1951 年第一卷第三期，第 3 页。

> 作品主要的错误在于歌词：首先是把领袖比喻成海燕，孤零零地高翔于群众之上……没有表现出毛泽东同志所领导的党和群众的力量。……把当时的环境描写成“黑暗无边，夜雾茫茫”前途毫无希望的样子，这也不是当时马列主义政党的感情。①

向隅认为：

> 只孤立地写领袖，而没有适当地写出群众与领袖之间的正确关系，是这首歌词的基本的缺点。……其次是把革命势力和反革命势力作了不均衡的不恰当的描写。②

章枚的观点使我们想到了贺绿汀在1954年发表的《论音乐的创作与批评》一文，文中针砭时弊地指出了音乐批评家对音乐创作“开列感情账单”的问题。向隅对歌词所提的意见，则涉及了一首抒情性诗歌或歌词的构思与语言技巧问题，如何完美地在歌词中表现群众与领袖之间的正确关系以及革命势力和反革命势力的对比，就不是我们所要讨论的问题了。

三、 思想问题

座谈会总的意见是认为《毛泽东之歌》无论在歌词还是曲调方面都存在着比较严重的问题，其根本问题是反映了鲜明的小资产阶级思想情调，不能表现无产阶级的感情和对伟大领袖的歌颂。

作为上海人民广播电台广播乐团团长，姚牧首先提出自我批评，认为他所在的广播乐团对这首歌曲的流行负有一定责任。他同时指出：

---

① 上海市音协：《我们对〈毛泽东之歌〉的意见——关于歌颂领袖的歌曲创作座谈会纪录摘要》，中华全国音乐工作者协会上海分会编《上海音乐》1951年第一卷第三期，第2页。

② 上海市音协：《我们对〈毛泽东之歌〉的意见——关于歌颂领袖的歌曲创作座谈会纪录摘要》，中华全国音乐工作者协会上海分会编《上海音乐》1951年第一卷第三期，第3页。

这支歌是七声音阶的，而且知识分子趣味很强……我们现在还唱这样不健康情绪的歌曲是有坏的影响的。特别是在学生群众中，容易接受其中适应感官的习惯的小资产阶级的旋律趣味。①

夏白在最后的总结发言中说：

没有正确地表现领袖与人民群众之间的关系，这支歌有着浓厚的小资产阶级对革命的幻想和软弱的感情，缺少坚强的斗争气魄。……旧的，像《毛泽东之歌》这样在感情上有毛病的歌曲，在和平的新的环境下再流行下去，坏的影响就很可能逐渐多于积极的作用了，事实上一般歌咏工作者和群众已反映了这样的情况。所以广播乐团的代表同志声明不再唱这首歌曲是很有意义的。②

总之，鉴于这首歌曲存在的上述“严重问题”，姚牧、丁善德、向隅等人建议电台不要再播放这首歌曲，因为“群众的情绪和那时候不完全相同了，要求提高了，因此这首歌就不再适合在今天的情况下唱了”。周一丁则指出，这首歌曲依然还在传唱，“说明了我们的思想感情一般的还存在着严重的问题”，应当努力“锻炼自己，改造自己”，写出“配得上这伟大时代的作品”。

座谈会的基本精神如向隅所说：批判旧的创作是为了吸取经验丰富新的创作，应多创作歌颂领袖的新作品。与此同时，《人民音乐》编辑部也收到了拥护周巍峙、咏群文章观点的读者来信，要求多多创作赞颂领袖的歌曲的建议。③《人民音乐》1951年7月第二卷第五期集中发表了吕骥等人创作的毛泽东颂歌6首。这也是这场关于《毛泽东之歌》的批判所带动的一个直接效应。

---

① 上海市音协：《我们对〈毛泽东之歌〉的意见——关于歌颂领袖的歌曲创作座谈会纪录摘要》，中华全国音乐工作者协会上海分会编《上海音乐》1951年第一卷第三期，第2页。

② 上海市音协：《我们对〈毛泽东之歌〉的意见——关于歌颂领袖的歌曲创作座谈会纪录摘要》，中华全国音乐工作者协会上海分会编《上海音乐》1951年第一卷第三期，第4页。

③ 华东海政文工团音乐组：《多写些更好的歌颂毛主席的歌曲》，《人民音乐》1951年第二卷第三期，第64页。

值得一提的是，中国音协虽然没有展开对《毛泽东之歌》的更大范围的批判，但音协主要领导对这首歌的批判应该是有所表态和支持的。我们从 1954 年吕骥在一篇谈群众歌曲创作的文章中可以看到这一点：

有些歌曲，其实不一定都是抒情歌曲，确实有些不健康的成分，是以个人的、陈旧的、轻浮的情感代替了新的、乐观的、健康的人民情绪。……《毛泽东之歌》就是明显的例子。固然，缺乏分析地随便给某些歌戴上小资产阶级的帽子是不恰当的，但因此放弃对于有严重缺点的作品的批评，同样是有害的；那样要造成思想上的混乱，资产阶级思想倾向以及各种庸俗的思想情绪就会得到发育的温床，抒情歌曲就有走向灰色的、颓废的道路的可能。[①]

不难看出，吕骥是把《毛泽东之歌》视为抒情歌曲创作的反面典型加以举例的。文中还再次连带批评了陈志昂创作的歌曲《解放区的天》（因歌曲中使用了滑音），认为这些作品是“有严重缺点的”。

回顾历史，《毛泽东之歌》、《解放区的天》这些作品是否真的会造成“思想上的混乱”，成为“资产阶级思想以及各种庸俗思想情绪发育的温床”，使“抒情歌曲走向灰色、颓废的道路”，已经是不值得讨论的问题了。总之，关于《毛泽东之歌》的集中批判自上海音协的座谈会后基本结束，批判的结果只有一个，那就是遵循《人民日报》精神，这首歌此后不再广播和演出，并最终被人们慢慢遗忘。[②]

客观地讲，从歌词和乐谱来看，《毛泽东之歌》算不上是一首比较完美的作品。但从 1941 年歌曲创作时的历史状况来看，歌词还是比较诗化地表达了对社会现实的感受和对毛泽东由衷的赞美，歌词形象的构思与表现明显受到了高尔基《海燕之歌》的影响。至于对歌曲旋律的指责，很大程度上是受到了新中国成立后歌颂

---

① 吕骥：《为创作更多更好的群众歌曲而努力——关于群众歌曲创作的几个问题》，《人民音乐》1954 年 4 月号，第 7 页。

② 以两本比较重要的音乐资料集为例：上海文艺出版社 1978 年出版的《毛泽东颂》歌曲集和中国文联出版公司 1997 年出版的《中国新文艺大系·音乐集》（1937—1949）中均收录了贺敬之作词、马可作曲的《毛泽东之歌》，而未收录春桥作词、卢肃作曲的《毛泽东之歌》。

领袖歌曲创作的要求所影响。与当时多数以进行曲风格或豪迈激昂的颂歌体裁创作的赞美毛泽东的歌曲相比，这首歌曲的确显得抒情有余而豪情不足，但旋律中被指为具有沉郁乃至挽歌情调的乐句，很大程度上也要受制于演唱者的二度创造是否成功。因此，批评者的要求难免有时过境迁后的苛求历史和主观主义地解释作品之嫌。音乐创作是不可以开列感情账单的。客观地讲，《毛泽东之歌》之所以在当时受到青年人的喜爱，恰恰是因为歌曲较为流畅优美的旋律及其所传达出的深沉而不失乐观的情感。以今天的眼光来看，这首歌曲无论如何也不是批评者所抨击的那样——是一首“坏歌”。

有意味的是，1941 年同时诞生的这两首《毛泽东之歌》，其艺术生命是不一样的。也许是受合唱形式的限制，马可作曲的《毛泽东之歌》现在很难听到了，而卢肃作曲的《毛泽东之歌》竟然可以在 70 年之后的网络上得到音乐爱好者的传播。[①] 这足以说明它依然活在一些老人的心里。[②] 可见，一首音乐作品能否得以流传，其艺术价值的高下和是否受到人们的喜爱才是最为重要的因素。

一首歌颂领袖的歌曲缘何却引发了这样一场批判？其根本原因一方面在于三四十年代以来即已存在并在 1949 年后不断发展的“左倾音乐思潮”的影响，一方面在于这一思潮制约下歌曲创作中存在的概念化、八股化的倾向。在这些因素的制约下，不合乎革命要求的词曲作品往往会被戴上一顶“小资产阶级”的帽子。此外，《毛泽东之歌》遭到批判之际正是共产党对知识分子进行“思想改造”和“兴无灭资”运动广泛开展之际，这是一些文艺作品之所以遭到否定的深层背景。1951 年后，由政治原因而发起的对电影《武训传》、《〈红楼梦〉研究》、“胡风反革命集团”等的全国性大批判更是对音乐领域产生了重要而直接的影响，新中国成立初期音乐领域里发生的一些旷日持久、上纲上线的音乐大批判，与上述政治气候密切相关。比如对电影《武训传》的音乐，歌曲《告诉我，来自祖国的风》、《远航归

---

① 当年喜爱这首歌的怀旧者上传了如今自己演唱这首歌的录音：http：//v. youku. com/v_ show/id_ XMjMxODU3NTEy. html.

② 笔者曾就本文请教中国近现代音乐史学的大家戴鹏海先生和孙继南先生。孙先生说：《毛泽东之歌》在新中国成立前后的确非常流行，他本人至今会唱，当时还曾亲自给学生教唱。戴鹏海先生同样也对这首歌曲记忆犹新。孙先生和戴先生的口述史料如同网络上传的《毛泽东之歌》个人录音一样，无疑进一步证实了《毛泽东之歌》在当时的确是一首得到广泛传唱的受欢迎的歌曲作品。

来》，电影插曲《送别》、《九九艳阳天》、《花儿为什么这样红》、《小燕子》等的批判以及全国范围内群众性的“黄色音乐”大批判运动，都对音乐创作特别是抒情歌曲创作产生了极大的束缚和消极影响，导致人们在很长一个时期里狭隘、庸俗地理解歌曲的社会功能，造成歌曲创作上普遍存在着风格单调、手法雷同、概念化严重的局面。

对《毛泽东之歌》的批判是新中国成立初期音乐作品批判活动中第一桩有着较大社会影响的批判事件。“文革”中大行“极左”之道的张春桥在新中国成立初期亲自尝到了“左”的文艺批判的味道。但谁也不会想到，张春桥在“文革”期间和他的帮派们将这种“左”的文艺批评发挥到了前所未有的极致，酿成了文艺界的诸多冤案，可谓变本加厉。当初批判《毛泽东之歌》的一些音乐家们也在“文革”中遭到冲击，这也是当初他们在批判这首歌曲时绝对不会想到的。“左”的思潮不根除，民主的机制不确立，就会形成这种角色互换的黑色幽默。今天，当我们再次钩沉发生在60年前的这场歌曲批判活动时，其中的思想实质、历史教训依然值得深思。

（本文原载《音乐探索》2011年第3期）

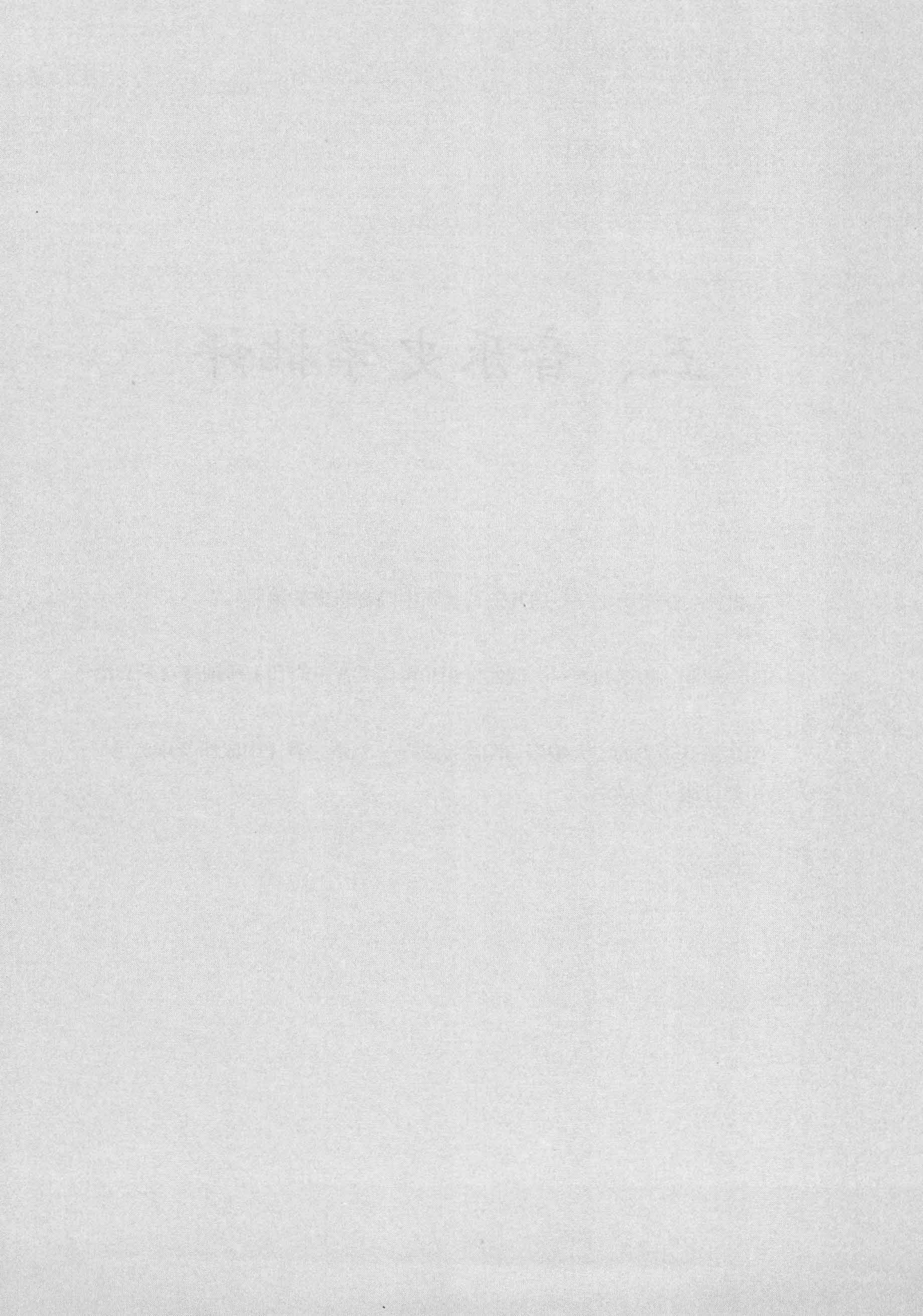


五、音乐史学批评

在批评中构筑历史——居其宏著《新中国音乐史》读后

明珠翠羽　乐话西中——读20世纪30年代《音乐周刊》廖辅叔音乐文论

中国新音乐史的宏大叙事与深度批判——刘靖之著《中国新音乐史论（增订版）》读后



在批评中构筑历史
——居其宏著《新中国音乐史》读后

与中国古代音乐史的研究相比，中国近代音乐史，尤其是中国现当代音乐史的研究，从学术研究的深度、成果数量以及研究队伍的规模等方面来看，都与前者相差甚远。这首先是因为，现当代音乐史在时间的纬度上离我们较近，有些音乐史实甚至就曾经是眼前的事，写史还须时间的积淀和认识上的深化；其次，相比中国古代音乐史的研究，现当代音乐史中曾经存在的某些“禁区”以及囿于特定历史环境的制约，使得对它的研究难以有秉笔直书、百家争鸣的良好学术环境；再次，从近距离的观照角度，当代音乐生活的方方面面，更多是以更为直接、更为及时的音乐批评的理论形态而存在。但上述几点并非意味着中国现当代音乐史的研究裹足不前，令人悲观；相反，随着国内日益宽松的学术研究氛围以及音乐学研究局面的不断开阔，中国现当代音乐史的研究已经为我们留下了可资储备的学术成果，而且大有后起而直追其他音乐学学科研究的势头。从汪毓和的《中国现代音乐史纲》（华文出版社 1991 年版）、居其宏的《二十世纪中国音乐》（青岛出版社 1992 年版）、梁茂春的《中国当代音乐》（北京广播学院出版社 1993 年版）、《百年音乐之声》（中国经济出版社 2001 年版）到李焕之主编的《当代中国音乐》（当代中国出版社 1997 年版）、刘靖之的《中国新音乐史论》（台湾耀文事业有限公司 1998 年版）、明言的《二十世纪中国音乐批评导论》（人民音乐出版社 2002 年版），其中或是明确以当代音乐史为叙述对象的专著，或是给予一定章节论述当代音乐史的中国新音乐史论著，或是将新中国音乐文化发展的某些具体领域纳入研究视野而撰写的专题

史。上述有关中国当代音乐史的学术性著作无疑是这一领域近十余年来的重要收获。值得可贺的是，居其宏先生力作《新中国音乐史：1949—2000》的出版（湖南美术出版社2002年版，以下简称“《新》著”），成为新世纪伊始中国现当代音乐史研究中的一大学术亮点。

《新》著全书共分七章，16开本，前有“导言”后有“附录”，图文并茂，洋洋洒洒35万言。从“朝气蓬勃的创作年代”（1949—1956）到“在曲折中前进”（1957—1963）进而到“山雨欲来风满楼”（1963—1966）的“文革”前紧张肃杀的政治局面，从“兽性与神性”并存的“疯狂向左”的“‘文革’中的音乐现实”（1966—1976），到“改革开放中的阵痛与转型”（1976—1988）进而到“左”的思潮“回复时期”（1989—1992）以来“当代音乐的再生与腾飞”（1992—2000），全书从不同方位，以不同视角与观照点，突出音乐创作、音乐思潮和理论批评三条主线，紧握社会政治与音乐艺术互动发展的逻辑脉络，将新中国音乐52年间的风雨历程，或浓妆、或淡抹，详略相宜地勾勒出一幅中国现当代音乐史的斑斓画卷。读者尽可在这一部新中国音乐的史书中或为新中国音乐所取得的骄人成就而自豪，或掩卷深思其成就背后令人反省的历史教训，而将其作为兴趣盎然的知识性音乐史著作学习阅读亦无不可。不过，泛泛而谈不足以概览《新》著之“新”，我们还是略陈以下几个具体方面以窥其一斑。

一、 在音乐批评中构筑历史

历史流水账的记录不能称其为真正的历史书写，史学家笔下的历史也从来不是纯粹客观的历史再现，历史研究必然渗透史学家的主体意识，这主体意识理所应当包含着史学家对历史的思索、辨析与批评。历史所具有的启迪、警示作用也只有在史学家富有洞见的历史批评中方显端倪。《新》著的一大特色即是其中所透出的鲜明的批评色彩。笔者以为，这一特色的体现或可有其内外两个因素的制约：内部因素是指，作者多年来一直关注、亲历当代音乐某些领域的创作与表演（在歌剧与音乐剧方面，作者尤为下力），并以音乐批评家的眼光，对音乐实践及音乐生活的诸多方面，如关于我国当代音乐发展历史、现状与未来的发展道路，当代歌剧与音乐

剧的现状与对策，当代批评话语中的文化视野以及学术规范等，写下了大量研究性批评文章。因而，其音乐批评的学术活动及其成果，无疑成为撰写新中国音乐史，特别是近20年来音乐发展的不可或缺的学术支持与有机构成。外部因素是指，当代音乐由于其时间跨度短，甚至有些就曾经是在我们眼前一晃而过的事情，因而当代音乐生活的方方面面首先就会以最直接、最及时的音乐批评的方式存在于我们的学术档案当中。当代人论述当代音乐，其现时的批评色彩尤为明显。撰写当代音乐史也不可回避。当然，专门的音乐批评活动和音乐史书的写作有着学术旨要和规范的根本不同，二者不可混淆。但这不应成为史学家在历史研究中舍弃其批评意识的理由。将批评意识融于历史研究中，面对笔下的史学对象，“不虚美，不掩恶”，既有“美”又有“刺”，是《新》著中所体现出的鲜明特色。比如，对80年代“新潮”音乐的创作，作者除却热情的鼓励与肯定之外，也指出其不足，而非没有理性的一味举高：

> “新潮音乐”作为一股文化潮流，大潮汹涌澎湃之际，泥沙俱下，鱼龙混杂，在所难免。理论阐述上的诸多偏颇姑且不论，在创作实践中，不顾表现目的津津乐道于单纯现代技法的倾向，对新奇怪异音响的盲目追求导致作品晦涩难解的倾向，藐视基本听众满足于孤芳自赏的倾向，都有较普遍的表现，有的还相当严重。而极少数“新潮”作曲家，忘却了音乐观念的多元化和风格技法的多样化是音乐创作走向繁荣的必由之路，往往将现代技法奉为仅此一家、别无分店的“不二法门”，视传统作曲技法为落后、为异途，从而滋长了“傲视群雄”的王霸之气，这也在相当程度上反映了部分“新潮”作曲家在理论和创作上的欠成熟。①

应该说，这种批评相对于“新潮音乐”在80年代成为时髦风气时的评价要更为客观、中肯。《新》著对80年代以来流行歌曲的创作同样给予关注，但同时对流行音乐受经济杠杆制约而暴露出的大量作品质量低下，以及流行乐坛走穴、逃税漏

---

① 居其宏：《新中国音乐史》，第140页。

税、道德水准的堕落等问题，提出了尖锐的批评,[①] 此不一一赘述。

二、 在政乐关系中凸显思潮

尽管我们试图强调音乐创作与音乐审美要远离政治等非音乐因素的侵入，但一旦我们以理性的眼睛来审视与思索音乐的发展历史，即可发现音乐与社会政治生活之间的种种或微妙、或彰显的无法扯断的关系。任何一种音乐都是在一定的社会生活与政治环境中生存，即便它不是作为政治的附庸与工具出现。中国自古以来就非常重视音乐与政治之间的关系问题，强调音乐为政治、为国家、为统治服务，所谓“审乐以知政”、“乐与政通”，等等。政治与音乐的关系，在 20 世纪中国新音乐的发展中同样是一对贯穿始终的矛盾，而在新中国 50 余年来的音乐历程中，由于历历在目的一些音乐政治事件的历史记忆，使得这一对关系尤为突出。叙述这一段音乐历史的发展，政乐关系自然无法回避。无论是新中国成立之初为新中国放声歌唱的朝气蓬勃的创作年代，还是“反右”、“文革”期间音乐创作的停滞与倒退期，乃至 80 年代以来新时期中国音乐的再度繁荣与多元化的局面，无不与其当时的社会政治相关联。《新》著也正是将半个世纪来的音乐创作与音乐生活，放在广阔的社会生活和当时的政治环境中加以考察、叙述与分析，从而使我们能够在丰富的社会关系中审视音乐、理解音乐。这一特点贯穿《新》著始终，兹不赘言。

《新》著不仅仅将整个音乐实践与音乐生活置于社会政治的背景中加以观照，同时将政乐关系中所体现出的重要的音乐意识形态，以及音乐创作中所内含的深有影响的理论观念，也即不同层面的音乐思潮，作为论述音乐发展历史的又一重要方面，进行了深入透辟的理性分析。比如，新中国乐坛第一次思潮大碰撞：关于贺绿汀《论音乐的创作与批评》的讨论；“文革”中的“极左”音乐思潮；以及 1989—1991 年间“反对资产阶级自由化”运动中的音乐思潮等，都在《新》著中以大量篇幅展开论述。特别是作者对长期以来统治中国文艺领域的“极左”思潮，进行了大胆的批判，表现出作者令人可敬的“史识”与“史胆”。作者在分析“文革”

① 居其宏：《新中国音乐史》，第 143—144、190—191 页。

中的器乐创作时说：

> 总体来说，“文革”中的器乐曲创作，论其成就，不及“文革”之前，论其问题，却甚于“文革”之前。最主要的问题是，“文革”前影响当代创作至深至巨的“左”的思潮和理论，到了“文革”中又有了恶性发展。
>
> 这种极左思潮……久而久之，渐渐成了创作思想中一个难以拆解的死结，居然时时跑出来左右作曲家们的思维，成为一种“下意识”，使他们自觉不自觉地按照某种政治需要和极左观念写作。①

由此可见思潮本身对音乐创作所产生的巨大负面作用，因而音乐创作成败得失的根由，有时并非仅仅创作本身的问题。因此，对音乐思潮的剖析，其意义不仅仅在于学术研究，更在于通过音乐思潮更加清晰地看待各种音乐现象，更加理性地思考我们的音乐创作与艺术实践。

当音乐思潮以外在于音乐的强大权力话语出现时，它会首先制约音乐创作的发展与方向；而当作曲家以较为自觉的主体意识进行创作，并使其音乐创作观点形成具有集体影响的思想时，我们又可通过音乐创作来透视其中所蕴涵着的音乐思潮。80年代“新潮”音乐的兴起，其中以各种现代手法所进行的先锋实验，对西方现代主义、后现代主义思潮的吸收，以及由此体现出来的个性化、多样化的音乐精神，并非像以往“极左”思潮一样，是以外在的政治话语极权对作曲家的强加，而是改革开放后作曲家面对打开的国门，面对广阔的世界，对久受桎梏的创作心灵的一次放飞。因而我们通过对“新潮”音乐的聆听，同样可以发现音乐思潮与音乐创作之间的水乳关系。②

只有用理性的大脑来考察与反思这些大大小小的音乐思潮的实质，我们面对音乐的感性的耳朵才不至于“误读”音乐。将音乐文化置于大的时代背景之下，将音乐实践与音乐思潮紧密联系在一起，依然是音乐史学研究中不可丢弃的学理思

---

① 居其宏：《新中国音乐史》，第113页。

② 居其宏：《新中国音乐史》，第138—140页。

路。西方学者的一些优秀的音乐史学著作，如博里斯·施瓦茨的《苏俄音乐与音乐生活（1917—1970）》，保罗·亨利·朗格的《西方文明中的音乐》，无不在这一点上显示出其鲜明的学术特色。

三、 在音乐生活中读解音乐

一部音乐史，既是音乐创作的历史、音乐表演的历史，也是音乐接受的历史。只有将创作、表演与音乐接受一方面还原到其特定的历史生成背景中加以分析，一方面将其在纷繁丰富、活泼生动的现实音乐生活当中的艺术生命的继续延伸同时加以考察与审视，才有可能书写出一部“活的”音乐史。一部音乐作品的艺术生命与社会影响，并不仅仅限于作品发表时期的时空当中，更存在于其不断被表演与阐释的“后历史”当中。对音乐作品“后历史”的关注，对其在社会音乐生活中的接受与审美评价的变与不变的社会学考察，恰恰是我们正确认识、历史地评价音乐作品的艺术价值所不可忽视的一个方面。《新》著对于音乐作品的分析与评价即体现出上述特点。例如，关于“文革”中“革命样板戏”这一“奇特的音乐文化现象”的功过得失，作者认为：“京剧现代戏和现代芭蕾舞剧的出现，有其历史的必然性”，是“新中国成立以来中共中央和人民政府积极推进戏曲改革、提倡各类文学艺术形式的‘洋为中用，古为今用’、‘百花齐放，推陈出新’、表现新的时代和人民生活的必然结果。”“即便不存在指令性的行政措施，京剧艺术和芭蕾艺术的现代化改革也是势在必行的。”而“文革”中江青等人直接染指现代京剧、芭蕾舞剧的创作，并制定出“题材先行论”、“主题先行”、“三突出”等一套“神化与僵化”的样板戏理论，作为他们捞取政治资本，为篡党夺权的阴谋服务，又是使现代京剧和芭蕾舞剧走人公式化乃至僵化的根本原因。然而，革命现代京剧在音乐改革上毕竟取得了不同于传统京剧的艺术成就，“也正因为如此，那个时期的音乐创作才为后人留下了《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等被人们誉为‘红色经典’的剧目和不少家喻户晓的著名唱段”，“其音乐和一些唱段却依然常常被人们

提起，由此足见其音乐创作在广大群众中的影响之广"[①]。这种分析，既有对"样板戏"的"前历史"的追溯，又有其自身历史的透视，也有其"后历史"的观照，使得我们在不同时期的历史与音乐生活中对"革命样板戏"加以全面考察，从而得出比较客观的历史评价。对音乐作品后续历史的观照，在论述、评价歌剧《洪湖赤卫队》、《红珊瑚》、《江姐》等作品时同样有所体现。[②]

《新》著的特色当然不仅上述三点，其史料的丰富与一些鲜为人知的第一手资料的收集，秉笔直书、力求客观评价历史的史学追求，对音乐教育和音乐学术研究的必要关注与论述，以及时而富有美学修养与充满思辨精神的理论分析、时而酣畅淋漓的语言风格和大量有关音乐表演、音乐生活与音乐家的图片资料，都是本书值得欣赏之处。

当然，从不同的角度理解，本书的精彩之处或许同样成为其遗憾与不足之处，比如：由于图文并茂的出版要求但却略去可供阅读与分析的一些必要的谱例，尽管作者对某些精彩、重要作品也不无或详或略的评说，但对于没有接触过这些作品或一时找不到乐谱比对的读者来说，不能不失为憾事。好在据作者说，本书还将有带谱例的版本出现，读者只好等待了。此外，由于写作时间的仓促，本书中还存在一些史实有误及表达不够准确之处，比如，"社会主义现实主义"的文艺理论不是"中国音乐界在50年代从苏联引进"[③]，而是早在30年代的新音乐运动时期即已为吕骥等左翼音乐家所论及；又如，《音乐研究》杂志在1961年已经停刊，书中关于这一刊物在1961—1962年发表一系列文章的叙述是不合适的。[④] 诸如此类的史实、史料问题，则寄希望于本书重版时加以必要的修订了。

回顾新中国音乐发展的50余年历程，可以画出一个大致的"马鞍形"：尽管有1957年"反右"运动和1958年"大跃进"以及不时出现的"极左"思想指挥下的大批判的消极影响，但总的来讲，新中国成立17年来的音乐创作以及整个音乐事

---

① 居其宏：《新中国音乐史》，第106、108页。
② 居其宏：《新中国音乐史》，第65—69页。
③ 居其宏：《新中国音乐史》，第58页注⑦。
④ 居其宏：《新中国音乐史》，第59页。

业，较之新中国成立之前是一个蓬勃发展、充满生机与希望的历史时期；“文革”10年，中国音乐进入中国文化史甚至人类文明史上也极为罕见的黑暗时期，这个荒诞的10年可以看作是“马鞍形”的“低谷”；粉碎“四人帮”以来新时期的20余年间，伴随着改革开放的新形势，中国音乐和各个领域一样，进入前所未有全面发展的新的繁荣期，这与新中国成立前17年可看作是“马鞍形”凸显的两端。风雨兼程后的中国音乐如沐春风，我们衷心祝愿进入21世纪的中国音乐，在更为开放的空间与环境中，走向更加多元、更加多彩的繁荣之路，同时也期盼在更为活跃的学术氛围下，中国现当代音乐史的研究会有更多富有特色和学术分量的史学著作的出现。历史的生命会在历史著作中不断延伸，假以时日我们再来反观20世纪新中国音乐史的发展，《新》著当是一笔可贵的史学文献。

（本文原载《音乐与表演》2004年第2期）

明珠翠羽　乐话西中
——读20世纪30年代《音乐周刊》廖辅叔音乐文论

廖辅叔（1907—2002）先生是一位有着深厚诗文修养的我国现代著名音乐史学家、音乐教育家、翻译家，一生著述颇丰。读先生文论不仅能够通过其70余载的音乐生涯了解与感受中国近现代音乐发展的风雨历程，同时也深为先生的渊博学识与令人敬重的学术品格而油生景仰之情。不过，廖先生著作中影响于当代学界的通常是他20世纪80年代以来的部分论著，如专著《萧友梅传》、论文集《乐苑谈往》等，其更早一些时期特别是20世纪三四十年代发表的文论则并不为人所熟知。中央音乐学院等单位为举办纪念廖先生百年诞辰学术会议，要出版一本《廖辅叔的乐艺人生》，为此编者花了不少力气搜集到了廖先生在20世纪30年代于国立音专任职时期发表的部分文论。这些篇章不仅使我们对廖先生年青时的学识与才华及其一生的音乐学术生涯有了进一步的了解，同时也有助于我们加深对那一时期我国新音乐文化建设与发展的认识与理解。

廖先生的音乐著述始于30年代，其时他已进入当时我国专业音乐教育的最高学府——上海国立音专任图书管理员与文牍等职。他对音乐和德文的学习与修养一方面来自于作为音乐家的兄嫂青主和华丽丝，一方面也得益于当时音专所提供的学术环境。从这一时期他在《乐艺》、《音乐教育》、《音乐杂志》（音乐艺文社编）、《新夜报》副刊《音乐周刊》等报刊发表的大量有关音乐的文章、歌词与译文可以看出，青年廖辅叔是非常好学和勤于笔耕的。其中在《音乐教育》、《乐艺》等专门音乐杂志上发表的那些文章如今在一些音乐类或较大的图书馆还可很容易地查阅

得到，但由于《新夜报》副刊在音乐界并无大的影响及其查索的不便，《音乐周刊》上发表的一些文章却往往被人们所遗忘或忽略了，因此，廖先生的这些篇章也就更凸现出其不该忽视的史料价值。因而，当编者把这些史料提供给笔者并嘱写一篇文章时，我抱着先睹为快的心情欣然接受了这一任务。

《音乐周刊》原名《音乐专刊》，是由音专主持、黄自主编、中西药方电台举办的一份星期广播音乐会的特刊，专门刊登音乐会曲目的解说及一些有关音乐的短文，1935 年至 1936 年，廖先生在《音乐周刊》上以实名或笔名发表的 30 余篇音乐文论就是其中的一部分。

一、 对西方音乐与音乐家的热情介绍

如果说先生在《乐苑谈往》中的绝大部分文章是回忆记录了他一生中所亲历的音乐历史及其所交往熟悉的中国音乐家，那么，他在《音乐周刊》发表的这些文章却大都是对西方音乐与音乐家的介绍与论述。这些以随笔风格的轻松笔调写成的早期文字在今天看来或许不如某些大部头的学术论文那样严谨而求其学术价值，但对于当时筚路蓝缕中的中国新音乐文化而言，这些介绍西方音乐文化的短文却有着并不一般的学术意义与社会价值。

20 世纪 30 年代初，国内时局日趋严重，内忧外患、战乱频仍的社会环境无法给中国营造一个良好的音乐文化建设的氛围，但这并没有阻断音乐领域里学习西乐思潮的进一步发展。秉承清末民初新式学校音乐教育与乐歌编创过程中的学习西乐思潮，“五四”新文化运动后国人对西方音乐文化的学习进一步更为全面地向纵深发展，多数音乐家依然坚持认为，中国音乐的发展应在不丢弃传统的前提下深入学习西方音乐的技术与经验，在借鉴西方音乐成就的基础上创造与建设中国的新音乐文化。廖辅叔先生也是持这种观点的音乐家之一，其对西方音乐与音乐家的介绍也是学习西乐思潮下的产物。

《音乐周刊》中介绍西方音乐与音乐家的文章涉及巴赫、海顿、格鲁克、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯、舒曼及其夫人克拉拉、舒伯特、李斯特、柏辽兹、肖邦、贝里尼、罗西尼、霍夫曼、韦伯、沃尔夫、约瑟夫·马克司、勋伯格、斯特拉文斯

基、瓦格纳、德彪西等众多著名欧洲古典与现代音乐家，其中或介绍某一音乐家的创作、演奏成就及其才华，如《悲立尼》、《介绍马克司》、《勃拉姆斯天才的一面》、《沃尔夫及其乐歌》、《沃尔夫与朗诵》、《李斯特与交响诗》、《舒贝尔特的乐歌》、《莫查尔特与歌剧》、《舒曼夫人礼赞》等，或是专论某一作曲家的艺术精神和具体音乐作品，如《贝多芬，一位革命家》、《贝多芬的谈话册》、《海顿的创世纪》、《紫罗兰》、《谈谈舒曼的乐歌年》等，有的文章则是从某些侧面对西方音乐史知识的泛泛介绍，如《音乐以外的智识》、《音乐的浪漫主义》、《德意志乐歌理论提要》、《歌剧的起源》、《雷格尔论音乐名家》、《法国革命给予音乐的影响》、《ballade 及其他》、《什么是民歌》等。从这些文章可以看出，作者有着相当大的阅读量和较为广泛的知识面，不仅如此，作者对西方音乐家及其作品的评价往往都是言简意赅，一语中的，指出其最为精彩之处。

比如，在谈到大家熟知的海顿的《创世纪》中上帝说“要有光！”一处的调性变化时，作者写道：

> 说到表现能力，海顿用交响乐的本领来支使乐器，所以能够跨前人的灶。当“上帝说：将放光明——于是便放光明”那一段，紧接末一字忽然是乐队及合唱 Fortissimo，从 c 小调的轻柔合唱转到金灿灿的 C 大调，在短的管弦乐合奏里面是有万道光源向各方面散射。这是多末伟大而灵奇的手法！①

从美学上讲，这种象征手法的运用的确是神来之笔，而廖先生以理性姿态面对感性审美的描述同样给人留下深刻印象。

又如，在《德意志乐歌理论提要》、《沃尔夫及其乐歌》、《沃尔夫与朗诵》等文中，不仅对沃尔夫等德国作曲家艺术歌曲创作的成就进行了简要的介绍与论述，还非常生动地引述了舒曼、瓦格纳、舒伯特、沃尔夫、叔本华等音乐巨匠与哲人关于艺术歌曲创作的思想观念，探讨了诗与乐、词与曲之间的关系问题。这不仅对从事歌曲创作者会有所启发，对于一般音乐爱好者而言也具有积极的帮助作用。值得

---

① 辅叔：《海顿的创世纪》，《音乐周刊》1936 年 1 月 12 日，第 56 期。

一提的是，廖辅叔先生在如何处理词曲关系问题上也是与其兄长青主的意见相一致的，即认为应当注重歌词的朗诵，依据歌词的轻重音节、节奏韵律进行谱曲，如同沃尔夫及其艺术歌曲那样：

> 他乐歌的特征就是应用严格的朗诵……他那发皆中节的字音轻重的准确，使人不得不欢为神工。他一方面显到文学的本身，同时一点不会牺牲音乐的美以及音调的自由。①

青主是反对音乐为诗歌的声韵所束缚而主张要通过朗诵来把握歌词的轻重音节进行旋律写作的，在这一点上，廖辅叔先生与他一样，同样是受到了西方的影响。

特别值得一提的是，先生在介绍西方音乐的同时，能够适时地与中国的社会现实联系起来，使其文论具有了凝重的社会责任感。《贝多芬，一位革命家》一文系据德国文献编译而来，论述了贝多芬精神与灵魂的崇高和伟大，文章末尾，廖辅叔先生写道：

> 我们当严重的国难时期始终依赖着他，他纵然受尽最甚的苦难，也永远不会怀疑人类和人类的肯定的精神。我们从他汲取这种确信，它也一定会给我们一个新的春天。②

将贝多芬精神加以发扬并与中国的救亡形势联系起来以鼓舞国人，坚信中华民族一定会迎来解放斗争的胜利，才是这篇编译文章的主旨。

在《法国革命给予音乐的影响》一文中，作者在文尾写道：

> 世界上究竟有没有象牙之塔，自然很难断定，不过即使有，它和十字街头

---

① 辅叔：《沃尔夫与朗诵》，《音乐周刊》1935年7月14日，第34期。

② 辅叔节译：《贝多芬，一位革命家》，《音乐周刊》1935年3月14日，第17期。

> 的距离也一定没有多远，要不然，艺术家何从清晰地感到时代的脉搏。[①]

说得多好！我们经常会看到一些对艺术家逃避社会、躲进象牙塔里为艺术而艺术的批评，但如廖先生所说，真正脱离时代、逃避社会的艺术家有多少呢？与世隔绝的象牙塔存在吗？联想到“九一八”后国难时期国立音专师生的爱国表现，更能感受到廖先生此言的分量！

先生文章中值得圈点之处不少，比如《音乐以外的智识》一文强调文化与文学修养对于音乐学习与从业者的重要性，指出唯如此才能“从匠手进步到艺人”，这种善意的谆告在今天依然有其积极的现实意义。《什么是民歌》一文在论述了一首歌曲经过代代相传得到大家的拥护才能算作民歌之后，作者在结尾这样意味深长地写道：

> 假如我们的音乐教员唱过《伏尔加缆手歌》之后问他的学生：“我们有没有这样的民歌?”会不会有人应声说“毛毛雨”呢？呜呼！予欲无言![②]

文章立意已超出“什么是民歌”的讨论，而是盼望当时中国能够创造出更多适应时代大潮、代表“民众精神”与“民族人格”的优秀的音乐作品。

如果我们将廖先生的这些篇什置于20世纪30年代中国的西方音乐史研究中加以审视，它们则又具有了一份不可小觑的历史价值。在中国，史学意义上的西方音乐研究始于“五四”新文化运动后，王光祈的《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐与戏剧》、《西乐音乐与诗歌》和俞寄凡的《西洋音乐小史》、《西洋音乐史纲》以及杨晦译罗曼·罗兰著《悲多汶传》（《贝多芬传》）等几本出版物成为20年代寥寥无几的研究与介绍西方音乐的著作。30年代的西方音乐史研究，除丰子恺《近世十大音乐家》与王光祈《西洋音乐史纲要》二册外，其余基本是在为数不多一些音乐刊物上发表的研究性或介绍性文章。总之，尽管“五四”后学习西乐思潮获得了进一步的深入发展，但对于西方音乐的史学研究却没有取得令人骄傲的成就，

① 辅叔：《法国革命给予音乐的影响》，《音乐周刊》1935年5月9日，第25期。
② 辅叔：《什么是民歌》，《音乐周刊》1935年3月21日，第18期。

也正因此，廖辅叔先生在30年代发表的这些有关西方音乐史学的文章，自然也为发端于这一时期的西方音乐史研究作出了值得纪念的贡献，成为20世纪上半叶中国的西方音乐史研究中一个不可或缺的组成部分。

二、 对中国音乐家的确切评价

除上述对西方音乐文化的介绍文字外，廖先生在《音乐周刊》上还发表了几篇对中国音乐家的评价文章，尽管篇幅都比较短小，但其中所透露出的历史信息值得注意。

陈田鹤（1911—1955）是我国近现代音乐史上一位富有才华的作曲家、音乐教育家，其艺术歌曲创作尤为值得重视。廖辅叔先生在《音乐周刊》发表的文章中有《记陈田鹤》一文。廖先生认为，陈田鹤是当时年青作曲家中“出色的一个”，他的艺术乐歌（艺术歌曲）创作值得赞许，尤其“他对和声的熟练和对诗的忠实，是值得特别提出的”，因此，陈田鹤的艺术歌曲也被列入星期广播音乐会的曲目。在指出陈田鹤还是中国乐坛的“后进”（即年轻之意）人物的同时，廖辅叔也对他进行了热情的赞誉与鼓励：

> 他有 Schubert 的忠厚，Schumann 的热情和 Hugo Wolf 的沉郁。①

作为音专学生中已有不少作品问世并获齐尔品“征求有中国风味钢琴曲”比赛二等奖的陈田鹤，已是中国乐坛崭露头角的青年作曲家，廖辅叔的赞誉当然并非一时的溢美之词了。

戴粹伦（1911—1981）是我国近现代著名音乐教育家、小提琴家，早年毕业于上海国立音专，师从意大利籍小提琴家富华（A. Foa），后又留学维也纳研习小提琴与指挥，归国后曾先后任上海工部局管弦乐队演奏员，青木关国立音乐院、台湾省立师范学院音乐系教授等职。廖辅叔《戴粹伦君卒业音乐会记》一文记录了作

---

① 辅：《记陈田鹤》，《新夜报》副刊《音乐专刊》1935年2月28日，第15期。

者对戴粹伦在国立音专毕业时独奏音乐会的印象。文章评论道：

> 在现在，中国人之习小提琴者，我以为当以戴君为最成功的一个，因为他不偏重于技术（像那些从外国造就回来的一样），他能顾及到音乐本身，表现出各曲的一种特点，使我听后觉到有多种风味，而不是一种单纯的技术到家的惊叹；我所谓的技术人材，是戴君这一种，而不是光是技术纯熟的乐匠。①

从中不仅可以知道戴粹伦当时即能够注重技巧与表现相统一的演奏风格，同时也表现出评论者作为知音的鉴赏水平。戴粹伦当晚音乐会的曲目包含了格里格的《g小调小提琴奏鸣曲》这样的作品，且能做到技巧与表现兼顾，其演奏水平确实值得肯定。因而，廖辅叔认为："戴君的技术，确已有相当磨练，因此又想到在国内音乐技术幼稚的环境中，造成功戴君这种技术，确是不容易的事情，国立音乐专科学校在五六年的短期内能训练这样一个人材，也是值得赞赏的。"对国立音专和戴粹伦的发展，廖辅叔给予了热情的期许：

> 音乐与民族之复兴是有很大关系的，谨在此祝国立音专与戴君的前途光明。②

这是对国立音专和戴粹伦的由衷肯定和美好祝愿。

廖先生早年的音乐学习与修养是与其兄长青主（原名廖尚果，1893—1959）的影响分不开的，从《我的疑问怎样得到解答》一文中可见一斑。文中介绍了作者怎样从青主那里了解到西方音乐的发达以及与此相比中国音乐的落后，因而发出"不能不相信西洋音乐是比我们的进步了"，"爱好西洋音乐过于本国音乐了"的感慨。我们没有必要站在今天音乐文化价值相对论的立场上苛求先生当时的中西音乐比较观与价值观，是时代造就了他们那一代音乐家以西衡中的音乐观念。文中对青主本人有这样几句描述：

---

① 微：《戴粹伦君卒业音乐会记》，《音乐周刊》1935年3月14日，第17期

② 微：《戴粹伦君卒业音乐会记》，《音乐周刊》1935年3月14日，第17期。

听他拉 Violin，听他吹 Flute，觉得和我们的音乐完全两样，琴弓不让琴弦夹住，却让他在琴弦上面七上八落，长笛的洞则有关有开，比我们的洞箫和笛子多上好几倍。[①]

寥寥数语，可以看出青主所具有的音乐才艺以及他对青年廖辅叔的音乐观所带来的影响。如果我们把廖先生与其兄长在 30 年代发表的一些文论进行比较，就会发现先生有关音乐的许多看法是与青主极为一致的。[②] 有兴趣的读者可以自行比对阅读，此处不作展开讨论。

三、 对中国新音乐的热切期望

谈论与介绍西方音乐，其根本意义还在于通过了解、学习西方音乐以建设中国新音乐。《音乐周刊》上有几篇文章很鲜明地反映了廖先生对建设、发展中国新音乐的热切期望。

在《提倡音乐》一文中，作者开篇即提出：

近代西洋音乐开足马力前进了两百多年，我们才大梦初醒，起来提倡音乐，这是很可悲的。但是已经提倡起来，我们便不妨给中国新音乐的成功写一张期票。[③]

---

① 辅叔：《我的疑问怎样得到解答》，《音乐周刊》1935 年 3 月 28 日，第 19 期。

② 比如，在署名黎棐的《出了 Town Hall 之后》一文中，廖先生写下过这样一段文字："总之，灵魂卖给洋鬼子也罢，不足教训也罢，我既经是和那些我不愿意听的音乐无缘，无论如何总感觉得欧洲的音乐是胜过我们的土产了，正如当我头痛时，只服用阿司匹灵，不再烦中医诊断一样……同一样的道理，为了我音乐的好尚，我宁愿去听洋鬼子的音乐。"（《乐艺》1930 年第一卷第二号，第 45 页）这段文字所表现出的"音乐好尚"，在青主的不少篇什中也可很清楚地看到。当然，比之青主，廖辅叔先生并没有更进一步地显示出近乎"全盘西化"的倾向。由于本文观点及所用笔名均与青主相近，因此在笔者以往的研究中，曾想当然地将署名黎棐的这篇文章归到青主名下，事实上廖辅叔先生在《乐苑谈往》一书附录中已注明此文系他所著，现在想来深为自己的粗心与"想当然"而惭愧不已。谨记在此，以志吾过。

③ 辅：《提倡音乐》，《音乐专刊》1935 年 2 月 28 日，第 15 期。

表现出渴盼借鉴西方近代音乐发展经验以创造、建设中国新音乐的急切心情。廖先生的这种愿望是他们那一代音乐家乃至中国几代音乐家的共同梦想。不管以西衡中的音乐价值观是否值得商榷，但与近代以来西方音乐的极大发展相比，中国音乐发展的滞后却是不争的事实，因而廖辅叔那一代音乐家为创建中国新音乐文化所作出的贡献必须加以肯定。

“五四”以来，国乐的发展也一直是中国音乐家关心的重要问题，其发展思路不外乎两种：一种是国粹派的文化守成主义，拒绝外来音乐在国乐中的融会，坚持在固有传统中延续传承；一种是改进派的文化开放主义，主张学习借鉴西乐，在中西交融中创造新国乐。当然，也还有一种极端观点，认为中国音乐的发展应先采取“全盘西化”的策略，而后才能建设中国的民族音乐。这种观点当然是不值得提倡的。廖先生对于国乐的发展态度是主张中西融会的。在《凑热闹谈谈国乐》一文中，先生认为：“国乐——顾名思义，自然是指本国的音乐，中国人管中国事，那么，国乐就是中国的音乐。”这样的界定今天看来未免有过于简单化之嫌，但在后文作者也适时地指出“每一个民族都有他的独立性”的实质问题。不过，先生要表达的根本思想却在于国乐创造中对西方音乐技术的学习。鉴于当时不少国乐家反对借鉴西方音乐的现象，先生发出这样的感叹：

> 我真不相信我们大中华民国的神明华胄偏有这种堕落的自信，一用和声对位就马上会丧失我们的本来面目！[①]

因此，他自信地说道：

> 事实上这场虚惊已经可以收盘了。和声对位的国乐已经在生根出叶，开花结实，我们洗耳以俟可也！[②]

---

① 辅叔：《凑热闹谈谈国乐》，《音乐周刊》1935年3月7日，第16期。
② 辅叔：《凑热闹谈谈国乐》，《音乐周刊》1935年3月7日，第16期。

在谈及青主对他了解西方音乐的帮助与影响，认为中国音乐落后于西方音乐的发展时，先生又这样写道：

> 我这种说法，并不是主张中国音乐无条件地向西洋音乐竖起降旗，说一出四万万人齐解甲。一个人是不会这末甘心堕落的，这种行为是自绝于艺术。艺术只应该独创，模仿的算不上是艺术。我们经过和外国人接触之后，知道有好些东西需要根本的改造。我现在就是说明优胜劣败的理由，希望"有心人"在物质上已经觉醒于前，现在也应该在音乐上来一次江南造船、小站练兵一般积极的工作而已。①

将新音乐的建设与洋务运动加以譬喻当然是有些不妥，但先生渴望中国音乐能够迅速强大起来以跻身于现代世界音乐之林的心情却是急切而真实的。总之，学习西乐是为了在有所消化之后能够创造中国的新音乐。历史证明，创建适应新时代发展的中国新音乐文化是符合历史发展和中国人的音乐审美需求的。

廖辅叔先生的许多文章篇幅虽短却寓意深长。拂去历史的尘埃，廖先生在《音乐周刊》上发表的这些谈论中西音乐的短文犹如明珠翠羽，至今依然闪烁着真情而率直的迷人光彩。在那个百事衰败的30年代，这些谈音论乐的文字或许只是一种奢侈的精神享受；而在今天，恰如雪泥鸿爪，它已经成为中国早期西方音乐研究与新音乐文化建设中值得回望的珍贵记忆。廖先生在论萧友梅先生的音乐论著时曾说过这样一句话："吉光片羽，都应受到后人的珍视。"② 笔者愿将此言奉献予廖辅叔先生。

（本文原载《人民音乐》2009年第8期）

---

① 辅叔：《我的疑问怎样得到解答》，《音乐周刊》1935年3月28日，第19期。

② 廖辅叔：《〈萧友梅音乐文集〉序》，陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社1990年版，第7页。

中国新音乐史的宏大叙事与深度批判
——刘靖之著《中国新音乐史论（增订版）》读后

刘靖之先生是香港地区几十年如一日深入研究中国新音乐史的著名学者。20世纪80年代以来，他曾数次在香港大学主办由众多内地、港台以及海外音乐家参加的有关中国新音乐史的学术研讨会，在此基础上形成的专著《中国新音乐史论》（以下简称《史论》）一书于1998年出版后在学界引起普遍关注乃至较大争议。在台湾、北京和香港三地先后为本书举行的研讨会上，与会学者“百家争鸣”式的发言集中反映了本书所引发的诸多焦点问题，其中某些带有学术兴奋点的话题至今也还是近现代音乐史学界需要面对的问题。1999年5月在中国艺术研究院音乐研究所举行《史论》一书的研讨会时，学者之间的热切讨论乃至与刘先生的激烈交锋，笔者至今记忆犹新。有的学者认为，刘靖之提供了内地学者所不具备的“他者”的视角，这种他者的眼光对于新音乐研究的主体建构不无裨益；有的学者则明确指出，《史论》对殖民主义文化思想的解构，对于反思20世纪中西音乐关系问题具有启发意义；有的学者认为，作者的史学思维方法存在“具体肯定、抽象否定”的矛盾与遗憾；有的学者则针对刘靖之新音乐史研究中提出的“抄袭、模仿、移植”的三段论提出商榷；有的学者进一步对《史论》中所反映出的治学方法、音乐史观以及作者对内地学界的评价态度等问题提出了尖锐的批评；也有的学者认为，《史论》中存在的各种各样的问题，是阶段性研究成果的自然反映。总之，学界对本书的反应是各执己见、评价不一。刘靖之后又发表文章，就两岸三地音乐界的批评—

一作出回应。[①] 由一本书的出版而带来的学术批评的活跃，在当时的中国音乐学界还是比较少见的。

几年后，作者在广泛听取学界意见和建议的基础上，吸收近年来部分新成果，增补新世纪之交中国新音乐发展的最新材料，于2009年由香港中文大学出版社推出了《中国新音乐史论》的增订版（以下简称《增订版》）。蒙出版社惠赠新书并嘱写评论文章，笔者在认真拜读之后形成如下文字，一来与读者分享阅读此书的感受；二来也是想与作者共同探讨中国新音乐史的若干问题。

一、 新音乐历史的宏大叙事

《增订版》全书正文及注释与附录洋洋洒洒近百万字，是目前唯一一本专以“中国新音乐史”为研究对象，且在研究对象的时间、空间维度上跨度最大的一部专史著作，可谓是对中国新音乐史的一次“宏大叙事”。其叙事之宏大主要体现在以下几个方面。

（一）连接三个世纪的历史叙事

与初版相比，《增订版》将世纪之交（1996—2006）10年间新音乐的最新发展以概括勾画的描述方式补充进来，这就使得本书的研究对象跨越了120余年的历史，是目前有关中国新音乐研究著作中叙事时间最长的一部史书。19世纪八九十年代西方军乐队的引进和20世纪初学堂乐歌的编创，五四时期新音乐的初步发展和抗战时期以及国共内战时期新音乐的风雨历程，新中国成立17年间新音乐的曲折发展和经验教训，“文革”时期新音乐的异化与荒诞，新时期以来直至本世纪初叶新音乐艺术的主体性回归与多元化发展等等，百余年历史的沧桑巨变和新音乐的艰难成长都在书中得到了较为深入的论述，中国新音乐的历史发展因而有了一个比

---

① 相关学术评价参见李诗原、管建华、刘再生、李岩、居其宏、孙继南、宋瑾等为《史论》研讨会所作论文或主旨发言，载刘靖之、李明主编《〈中国新音乐史论〉研讨会论文集》，香港大学亚洲研究中心2001年版。刘靖之的相关回应与反批评文章一并参见本书。

较清晰的基本面貌。

值得注意的是，作者在把握这种长时段叙事的同时，并没有如有些概述性论著那样对新音乐文化加以面面俱到的介绍，而是依据各个历史时期论述对象的重要与否加以或详或略的取舍，突出作曲家、作品的介绍与论述，其中不乏作者审视历史的独立思考与个性表达，同时力避陈说旧论。比如，书中对三四十年代江文也与谭小麟的音乐成就作出了较以往更为全面、客观的论述；对“革命样板戏”的具体作品和“新潮音乐”的代表作家、作品大都进行了比较深入的分析与评价。这与以往有关中国近现代或当代音乐史研究的著作是有所不同的。又如，在论述五四时期的新音乐家时，作者花费笔墨最多的是赵元任和黄自，聂耳则占其次。《增订版》之所以作出这样的选择，主要标准在于作者力图以音乐艺术成就的高下而非以意识形态和社会影响判定音乐家的历史地位，这种史学观念有其积极的合理意义，但作者将赵元任、黄自、聂耳等人一律视为“歌曲作家”或“歌乐作家”而非“作曲家”的身份界定，其中的价值判断及其标准或可值得进一步的探讨。

（二）横跨两岸四地的视域观照

由于历史条件的制约，以往有关中国近现代音乐史的著作大都不得不将港澳台音乐的发展暂不列入，因此，中国近现代音乐史长期以来基本是中国内地的音乐历史，尽管近年来已有港澳台三地音乐历史的相关著作出版，① 但将海峡两岸四地新音乐的历史融合于一本史书的则首推《中国新音乐史论》一书。《增订版》在保留这一特色的前提下，对两岸四地新音乐文化的发展均进行了进一步的后续延伸，港澳台三地的新音乐创作以及有关新音乐的学术研究，都在书中得到了不同程度的介绍，大量学术资料，如有关港澳音乐发展的基本状况，系作者亲自考察而来的第一手材料，这就使得该部分的论述有了坚实可靠值得信赖的史料基础。当然，本书论述的主体还在于内地，对港澳台新音乐的发展主要是采用了点描式的大致勾勒。

---

① 如朱瑞冰主编《香港音乐发展概论》（三联书店（香港）有限公司 1999 年版）、吕钰秀著《台湾音乐史》（台北天南图书出版股份有限公司 2003 年版）、李岩著《缤纷妙响——澳门音乐》（文化艺术出版社 2005 年版）、吴赣伯著《20 世纪香港中乐史稿》［国际演艺评论家协会（香港分会）2006 年版］等著作。

总之，《增订版》为我们浓妆淡抹地描画出一幅“全中国”的新音乐文化版图，不仅如此，作者还力图在论述中对两岸四地音乐文化发展的特点及其不平衡性等问题作出了一定的比较研究，使读者可以在共时横向的比较中对两岸四地在不同意识形态、经济条件、社会文化环境中新音乐发展的各自状况得到基本的了解。作者的辛勤劳动与本书所起到的全面介绍中国新音乐的作用值得充分肯定。

（三）立足宏富坚实的文献史料

毫无疑问，《增订版》所用文献史料之丰富得益于作者于20世纪八九十年代多次主持召开的有关新音乐史的学术研讨会及其熟稔的外语运用能力，或者说是得益于作者的双语能力与双文化的研究视角。将晚清至本世纪初新音乐的发展进行长时段、大视域的历史叙事，没有坚实的史料支撑是不可能完成、也是难以很好完成的。因此，《增订版》之所以能有现在这样的厚重面貌，正是立足于宏富坚实的文献史料基础之上的结果。我们从书中每一章的注释、书后所列1956—1966年间新音乐创作目录、港澳台三地新音乐参考资料以及全书主要参考资料等即可看出，作者的阅读量是相当惊人的，其中涉及大量中英文音乐历史资料和人文社科类文献、乐谱与音像制品以及不少音乐史图片资料。深陷纷繁芜杂的文献史料之网而又能脱身而出，个中甘苦或许只有作者自知。总之，这是笔者见到所用史料最为丰富的一本有关新音乐史的著作，从中亦可看出作者在学术规范方面的操守与细心。因此，可以这样说，不管这本著作存在多少值得商榷或不足之处，它所拥有的丰富而翔实的文献史料值得从事新音乐历史研究者加以充分的重视和借鉴。

二、 新音乐文化的深度批判

所谓“史论”即是以史带论、有史有论、论从史出。历史书写的宏大叙事必然凸显出对历史本身的深度批判与人文关怀而非纯粹的音乐史象的记写叙述。《增订版》在对中国新音乐史作完整叙事的同时，将中国新音乐的历史发展逻辑与政治、文化等权力话语始终联系在一起加以透视，因而具有了一份比较沉重的历史责任感。也正因此，《增订版》所具有的深度批判色彩值得重视。这种深度批判鲜明地

体现在以下两个方面。

（一）对“左”的音乐思想的反思与批判

音乐与政治是20世纪中国音乐文化发展中几大矛盾关系中的突出一元。确切而言，政治对中国音乐文化发展的负面影响主要在于长期以来“左”与“极左”的政治思潮对音乐文化的约束乃至钳制。这种现象自20世纪三四十年代即已有所反映，而在新中国成立后的历次政治运动，特别是在史无前例的“文革”中达到登峰造极的地步，“文革”10年的音乐历史也因此成为一个极为特殊的断代单元。“左”的思潮与近现代中国音乐文化的关系问题是中国近现代音乐史学中一个无法回避的课题。然而，长期以来，中国近现代音乐史学未能对此加以深入而全面的研究，因为这一学科本身也未能摆脱“左”的思潮的影响。20世纪80年代以来，受思想解放时代大潮的推动与鼓舞，一些学者开始就“左”的思潮对中国音乐文化发展所带来的影响作出反思。有的是三言两语，一笔带过；有的是深入剖析，探究其思想实质与逻辑规律。与众多论著不同的是，《增订版》在审视20世纪三四十年代至“文革”结束期间的音乐历史以及对中国新音乐史进行整体反思时，始终贯穿着对“左”与“极左”政治音乐文化的批判。

很显然，刘靖之一直在努力还原“艺术标准第一”的文艺批评原则，因此，书中对政治桎梏音乐的批判是对长期以来“政治标准第一”文艺批评准则的强力反拨。实际上，任何一种文化艺术的发展都很难与政治毫无干系，刘靖之的音乐批评话语本身也带有鲜明的政治立场，但他的这种立场始终是以归还音乐艺术的主体性、反对将音乐作为政治工具而存在的人文立场而出现的。作者认为，中国新音乐从其诞生之初直至80年代之前，基本是为实际功利目的之需要而存在的，其中的主要表现就是为特定的政治利益服务。但作者同时也指出，不能简单地贬低为政治、为军事而创作的新音乐，前提在于音乐创作是否如那些优秀的抗战音乐一样表达了作曲家真诚的内心情感。① 除却作者在行文中出现的个别绝对化的字眼，笔者赞同这样的概括与认识。书中对“极左”政治、领袖人物对音乐文化发展的影响

① 《中国新音乐史论（增订版）》，第685页。

以及新音乐家多舛的个人命运多有大胆而率直的冷静叙述，其中开列的“文革”中被迫害致死的音乐家名单更是一种无言的批判。读者自可从阅读中得到震撼，此处不再引述。

回顾历史，我们才能深刻认识到，1979 年以来在放弃了“文艺为政治服务”这一口号之后，在改革开放和思想解放大潮推动下，中国新音乐文化的多元发展已远非过去那一段“泛政治化”的音乐历史所可比及了。

（二）对新音乐历史文化身份的评定

20 世纪 90 年代以来，有关 20 世纪中国音乐发展道路以及中国新音乐文化身份的思考一度成为学界讨论、争鸣的热点问题，对于 20 世纪中国音乐的发展有肯定亦有否定，有赞美也有批判，其中涉及音乐上的中西、古今等各种矛盾关系。《增订版》基本延续了初版的历史观点，对 20 世纪新音乐的文化身份给予了“刘靖之式”的评判。

所谓“刘靖之式”的评判，主要在于作者在对中国新音乐历史进行长时段的宏大叙事之后，对它所作的价值判断却基本是否定大于肯定。这与以往一些中国近现代音乐史的论著是大不一样的。刘靖之曾在一篇文章[①]中对 20 世纪中国新音乐的发展有一个著名的“抄袭、模仿、移植”的三段论。对此，内地学者大多持反对意见。因为，这个“三段论”很容易给人以比之西方音乐，中国新音乐“毫无创新”或“鲜有创新”的结论性印象。《增订版》虽没有从三段论来论述中国新音乐史，但从书中对学堂乐歌、五六十年代的创作音乐、80 年代的新潮音乐等的具体论述中，还是可以明确感受到“三段论”的潜在。

“三段论”是与带有后殖民主义批评色彩的话语理论联系在一起的。《增订版》延续了初版中即带有的这种批评特点，不少行文中都对长期以来中国新音乐以西方音乐为模板而缺乏自身音乐文化身份表征的现象作出批评，有时这种批评甚至是极为尖刻的，比如“二手货”、“抄袭”等字眼。纵观中国新音乐史，作者认为：

---

① 刘靖之：《抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段》，《音乐与表演》2000 年第三、四期连载。

> 从文化的角度看，新音乐从源起到现在，经过了近一个世纪的发展，开始有纳入中华民族文化的迹象——一种中华民族的、传统的、现代的、欧洲的混合音乐文化；从历史的角度来看，新音乐在过去一百年中国现代化过程里，大体上是一种工具化艺术……从音乐角度来看，新音乐是中华民族音乐文化的新成员，是中国现代化过程中从外国借来的品种，一如中国历史上吸收外来的音乐文化，始终会变成中华民族文化的有机组成部分。①

其实，从历史发展的角度看，“纯种”的某种音乐文化从来就没有也不可能一直存在过。因此，展望中国新音乐的发展，刘靖之认为“中国化”与“现代化”是缺一不可的两翼，中国新音乐的发展必须建立在先学好“母语”（中国音乐），再学“外语”（西方音乐）的基础之上，否则中国音乐就难以超越传统与西方，只能做音乐世界里的“二、三等公民”。虽然作者对中国新音乐一直是在学习西方中发展起来的历史多有诟病，但在展望中国新音乐的未来道路时仍然难以脱离西方音乐的参照。因为，尽管中国音乐与世界音乐的关系已不再仅是中西之间的关系，但不可否认，西方音乐文化依然是影响中国新音乐文化发展的最重要的外来因素。有关母语音乐教育以及中国音乐的本土化、现代化等问题自20世纪90年代以来，一直是学界不断咀嚼、反刍的话题，在全球文化日益互相影响、多元文化共同发展的今天，如何成就中国新音乐具有自己的鲜明文化身份并产生更大的文化力量，依然是所有中国音乐家都需要思考的问题。但毫无疑问，作者的这种见解是值得肯定的：

> 新音乐与中华民族的命运紧密相连，后者的现代化是前者现代化的先决条件；中华文化博大而精深，新音乐必然会融入其中而成为它优秀的组成部分。②

---

① 刘靖之：《中国新音乐史论（增订版）》，香港中文大学出版社2009年版，第696页。

② 《中国新音乐史论（增订版）》，第696页。

上述所谓中国新音乐历史的宏大叙事与深度批判，或许只有从字里行间的阅读中方能真切地感受到。其实，这些特征在本书初版中即已有比较鲜明的体现，而《增订版》则进一步增强了这种色彩。

三、 值得商榷的几个问题

既为增订版，除增补初版中所没有的内容之外，必然也要对初版中所存在的问题加以修订。本书作者也正是这样努力的。本书修订与增订过程中，主要就资料方面的讹误、文本的重复与矛盾之处、文字表述的流畅以及研究对象的遗漏等几个方面进行了深入的校订与增补，修订过程中也得到了内地同行的积极协助。

> 据粗略统计，修订包括资料、梳理、修饰等方面共五千三百六十四处，正文、注释等（包括谱例歌词和图片说明）共四千七百八十九处，附录五百七十五处。事实上，参考文献的重新编排所涉及的修订无法统计，因此没有包括在内。①

这些数字或许令人惊讶，但从中却可解读出作者力求严谨的学术态度以及《增订版》的重要意义，其学术价值的进一步提升也正在于这种追求完善的自我修订意识与实际操作的艰苦努力当中。

笔者赞同刘先生观点，对作品评价的不同和学术见解的分歧乃学术研究之正常现象，不存在必须修正的问题。不过，通读《增订版》，笔者愿意坦率指出，其中仍然存在不少值得商榷乃至讹误疏漏之处。以下略举几例与作者交换意见。

（一）如何全面阐释“新音乐”的历史内涵？

应该说，“新音乐”是《增订版》中的核心概念，一个最重要的关键词。但是，究竟应该如何全面理解这一概念的历史内涵？作者对新音乐的基本界定是这

---

① 《中国新音乐史论（增订版）》，第 XXVI 页。

样的：

> “新音乐”是指作曲家运用中国音乐素材，通过欧洲十八、十九世纪作曲技巧、风格、体裁和音乐语言而创作出来的音乐作品，我们称这种音乐作品为中国的“新音乐”，以示与中国的传统音乐不同。[①]

如果从音乐形态学的角度指称20世纪80年代以前的中国新音乐创作，这种界定没有什么不妥之处，但是，如果我们从一个多世纪来不同历史阶段新音乐家们对“新音乐”的不同要求及其实践的角度来看，刘靖之先生的界定就显得有些笼而统之而缺乏具体的针对性，也不能涵盖书中占有重要篇幅的“新潮音乐”创作。

首先提出“新音乐”这一概念者并非《增订版》所说的吕骥，[②] 而是曾志忞。曾志忞于1904年在《乐典教科书·自序》中提出的“为中国造一新音乐”，其具体所指是借鉴西方音乐、反映新思想、以学堂乐歌为代表的歌曲形式；1927年柯政和撰文论述“新音乐”，其具体所指则是西方20世纪以来的“现代音乐”；其后，30年代萧友梅、黄自、陈洪等学院音乐家都提出过“新音乐”，他们心目中的新音乐是指学习西方音乐，以俄国等民族乐派为榜样，创造中国的民族乐派；稍后由聂耳和吕骥等左翼音乐家提出的“新音乐”则是指反帝反封建的无产阶级革命音乐；黎锦晖也依据自己“平民音乐”的创作主张提出过“新音乐”的理想。因此，中国近代史上有关新音乐的理解实际上并不一致，大致可以分为两个主要阵营：一个是以学院音乐家为代表的、从音乐形态学角度理解的新音乐，其着眼点在于音乐形态的“新”；一个是以左翼音乐家为代表的、从音乐功能论角度理解的新音乐，其着眼点在于思想内容的“新”。[③] 刘靖之先生对新音乐的当代理解则仍可基本归为前者。书中如能对“新音乐”思想在不同历史阶段、不同新音乐家群体中的具体反映及其内涵加以清晰地界说，将会有助于读者更为深入、全面地理解新

---

① 《中国新音乐史论（增订版）》，第3页。

② 《中国新音乐史论（增订版）》，第1页。

③ 有关“新音乐”内涵在不同历史阶段的衍变问题请参见拙文《两种新音乐观与两个新音乐运动——中国近代新音乐传统的历史反思》，《音乐研究》2008年第6期、2009年第1期连载。

音乐的历史面貌。

（二）如何解读“音乐是上界的语言”美学表述中的“上界”一词？

青主是20世纪上半叶以音乐美学论著引人注目、也是长期存有争议的一位新音乐家，对其音乐美学思想的研究虽则不像刘靖之所说“一直没有受到音乐史家与音乐学学者的重视”①，但对青主的误读的确依然存在，特别是其“音乐是上界的语言”的诗性表述，在20世纪三四十年代曾遭到口诛笔伐。《增订版》认为青主的这一观点缘于他游学德国的教育背景：

> 德国是新教的发源地，从马丁·路德到巴赫，从巴赫到海顿与莫扎特，音乐都是崇拜神的语言，也就是通向“上界的语言”。②

这种见解也不失为解读青主音乐美学思想的一个角度，但是，联系青主相关文本加以深入分析，则会发现这种解读依然值得商榷。实际上，青主在《乐话》、《音乐通论》以及一些文章中都明确指出过，所谓“上界”即指“内界”，也就是人的精神世界而非宗教意义上“神”所居住的“上界”。影响青主的不仅仅是欧洲古典与浪漫主义时期的音乐思想，更重要的是当时比较盛行的表现主义的美学观念。青主自己说过，“音乐是上界的语言”是从赫尔曼·巴尔《表现主义》一书思索得来。③ 比照《表现主义》中译本④一书就会发现，青主有关“乞灵”与“上界”的论述与表现主义指称心灵真实的美学观念有着直接的关系。

（三）如何理解“重写音乐史”问题？

“重写音乐史”是20世纪八九十年代以来受“重写文学史”影响而提出的一个音乐史学口号，戴鹏海先生曾先后撰文以具体学案论述这一重大命题，其后学界

---

① 《中国新音乐史论（增订版）》，第169页。
② 《中国新音乐史论（增订版）》，第169页。
③ 青主：《乐话》，商务印书馆1930年版，第16页。
④ ［奥］赫尔曼·巴尔：《表现主义》，徐菲译，三联书店（北京）1989年版。

曾就这一问题进行过长时间的讨论与争鸣，并形成一股新的音乐史学思潮。这一口号的提出，其根本目的在于摆脱“左”的残余思想的制约，打破过去以阶级斗争观念治史的史学思维，力求还历史以本来面目，对中国近现代音乐史学进行深入的反思。因此，从这一意义上讲，《增订版》也是重写音乐史的一个有机组成部分，书中大量篇幅对历史上遭受到不公正待遇的音乐家的论述，都有力地说明了这一点。但作者对“重写音乐史”的理解和他在《增订版》中的学术操作却并不一致，开句玩笑话：作者做的比他说的好。作者认为：

> “重写”意味着从内容、观点、角度乃至体例、结构、研究方法上把一部业已印行发表的专著重新撰写，也就是说，“重写”的作者是针对某一个文本来再写一次，否则就不是“重写”。①

作者因此而不赞同“重写音乐史”的提法。但是，如此理解“重写音乐史”还是容易给人留下失于简单化的印象。当然，历史是客观的，而历史研究却并非是纯粹客观的，每一位史家都会在对历史的读解和阐释中呈现出个体的主观性，因此，“重写音乐史”问题自然也会引发不同的理解与实践，或许也正是由于理解与实践的种种不同恰恰不断丰富了中国近现代音乐包括新音乐的史学研究。

（四）一些不应忽略的重要人物

从《增订版》“人名索引”可以看到，书中提到的中国新音乐家达300余人，这是一个颇有阵容的音乐家队伍，尽管他们在书中出现的方式并不一样。但是，笔者以为，作者在论述上还是忽略了一些不该忽略的音乐家。比如，在近现代新音乐史上具有重要影响的陈洪，他在《增订版》中不过是在两个页码中仅仅一带而过地提名而已。众所周知，作为20世纪三四十年代非常重要的新音乐家，陈洪在音乐教育、理论著述、作曲等方面均作出过突出的贡献。尤其是上海沦陷后，陈洪与萧友梅一起艰难地支撑着风雨飘摇中的国立音专，功莫大焉。因此，《增订版》中

---

① 《中国新音乐史论（增订版）》，第XXIX页。

对陈洪的提及是与他的历史贡献极不相称的。

此外，像在三四十年代抗日救亡歌咏运动中产生较大影响的何安东、在流行歌曲创作中有“歌仙”之誉的陈歌辛等新音乐家都没有得到足够的关注。前者的《奋起救国》等抗日救亡歌曲曾在抗战时期广为传唱；后者则是继黎锦晖之后在中国近代流行音乐史上又一位举足轻重的流行音乐家，其歌曲甚至享誉海外。流行音乐也是中国新音乐史不可或缺的重要组成部分，20 世纪三四十年代新音乐在民众中的传播，流行歌曲实际上扮演了非常重要的角色。

刘靖之对中国新音乐史的研究大致沿袭了欧洲音乐史以专业音乐创作为主线的研究思路，因而，举凡在新音乐创作方面不具代表性的音乐家也就难以得其认同而失去了或有的历史地位。这里实际上涉及中国新音乐史研究究竟应以“新音乐作品”为主体还是以“新音乐文化”为主体的史学本体论问题。尽管《增订版》也有对音乐教育、音乐学研究等方面的考察与论述，但作者主要是以“新音乐作品”作为研究对象的主体。

事实上，即便从新音乐作品角度看，陈洪、何安东、陈歌辛等人均有值得载入史册的一笔，但由于对这些音乐家研究的滞后因而没有引起刘靖之先生的关注。其实，这几位音乐家的历史资料并非难以寻觅，《增订版》若能摆脱对既有研究成果的参照依赖而更多地做一些艰苦的一手资料的收集工作，或许就不会出现这种论述上的疏漏现象了。

四、 需要订正的讹误之处

作者在“增订版序言”中曾明确指出，一些所谓学术“硬伤”是修订过程中的重点内容之一。遗憾的是，《增订版》仍有一些令人遗憾的“硬伤”没有得到“修复”而被继续保留了下来。现略举几例：

（一）《增订版》认为“最早提出‘新音乐’这个名称的是吕骥”①。这是不正确的。如前所述，最早提出这一概念者是曾志忞，而且吕骥对“新音乐”的论述比

① 《中国新音乐史论（增订版）》，第 1 页。

一些学院音乐家和聂耳都要晚。

（二）学堂乐歌《男儿第一志气高》曲调并非沈心工所作，[①] 而是选自日本儿歌《手戏》加以改编。[②] 歌曲为起承转合的四乐句单段体，第一、二句稍作节奏变化后加以重复，不是《增订版》所说的欧洲音乐的三段曲式。书中还将李叔同的起承转合句式单乐段乐歌《春游》视为三段体，[③] 同样是硬以欧洲三段体曲式量体裁衣的结果。

（三）青主的《乐话》作为“国立音乐专科学校丛书”之一初版于 1930 年，而非《增订版》所说的 1925 年。[④] 按青主本人在书中“话引”所说“这既经是五年前的事了，我当时把这卷书写好了之后”[⑤] 云云，可推知该书的完成时间是 1925 年。

（四）新中国成立前后，现上海音乐学院曾先后命名为“国立音乐院上海分院”（1949 年）、“中央音乐学院上海分院”（1952 年）、“中央音乐学院华东分院”（1952 年）和“上海音乐学院”（1956 年）。[⑥]《增订版》所说贺绿汀 1949 年 10 月到上海“任中央音乐学院华北分校（后改名为上海音乐学院）院长”[⑦] 一说显然是不够准确的。此外，目前中国九所音乐学院中没有《增订版》中所说的南京音乐学院和成都音乐学院，[⑧] 应将后者改为四川音乐学院并补充沈阳音乐学院。

除类似上述需要订正的问题外，作者在行文中也存在一些过于武断或绝对化的观点，值得加以进一步的推敲和斟酌。比如：

> 学堂乐歌是二十世纪初开始兴起，到李叔同 1918 年出家而结束；[⑨]

---

① 《中国新音乐史论（增订版）》，第 38 页。

② 参见钱仁康：《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社 2001 年版，第 2 页。

③ 《中国新音乐史论（增订版）》，第 55 页。

④ 《中国新音乐史论（增订版）》，第 167 页。

⑤ 青主：《乐话》“话引”，商务印书馆 1930 年版。

⑥ 参见孙继南编著：《中国近现代（1840—2000）音乐教育史纪年（增订本）》，山东教育出版社 2004 年版，第 169、172、186、196 页。

⑦ 《中国新音乐史论（增订版）》，第 383 页。

⑧ 《中国新音乐史论（增订版）》，第 171 页。

⑨ 《中国新音乐史论（增订版）》，第 68 页。

> 严格地来讲，《梁祝》只能算是改写、配器同一名称的越剧的音乐，而不是一首创作乐曲；①
>
> 学堂乐歌、艺术歌曲、抗战歌曲、二十世纪五十年代的创作和六十年代的创作等都是被动的，都是从纯技法、纯形式观点出发的。②

列举上述值得商榷乃至疏漏讹误之处，绝不意味着贬低了该书所应有的学术价值。笔者曾在2003年与刘靖之先生有过一次比较深入的访谈，对其关于新音乐史的学术观点既有赞同之处，亦有分歧之处，访谈文章便以《倾听不同的声音》为题发表。③ 笔者想说的是，《增订版》中所发出的这种“不同的声音”我们依然需要倾听，即便其中或许存在“他者”的“误读”，但这些声音却是真诚的。其实，音乐史学同样存在民族音乐学所说的“融入”与“跳出”的观念与操作问题。面对中国新音乐在不同意识形态和文化语境中百余年的发展历史，每一位身处不同文化立场的新音乐史家都需要思考这个问题。对历史的不同解读将有助于我们更为全面、深入地思考历史、阐释历史。

刘靖之在其论文集《论中国新音乐》④ 的多篇文章中，展示了他20余年来研究中国新音乐史的心路历程，其中的个人感悟与经验得失在《增订版》中也都有着不同程度的反映，两本著作可以互相参照阅读。一个人能够孜孜不倦地潜心于某一学术对象，上下求索，其精神值得赞叹，至于其中的某些局限则是学术研究中的正常现象。刘靖之先生是一位心胸豁达、乐于听取批评意见的学者，笔者因而可以畅所欲言地表达学习其著作后的心得与感受，不当之处亦请刘先生与读者朋友批评指正。

（本文原载《音乐研究》2010年第1期）

---

① 《中国新音乐史论（增订版）》，第353页。
② 《中国新音乐史论（增订版）》，第691页。
③ 冯长春：《倾听不同的声音》，《人民音乐》2004年第10期。
④ 刘靖之：《论中国新音乐》，上海音乐学院出版社2009年版。

内容简介

本文集收录了作者近十年有关中国近现代音乐史学的主要代表作，涉及音乐史学本体论、音乐家研究、音乐思潮研究、音乐专题史研究和音乐史学批评等几个方面。新史料、新视角、新观点，成为本文集鲜明的学术特色。特别是作者在中国近现代音乐思潮领域的研究，被学界评价为“不仅为治中国近现代音乐史者所不可不读，对治中国近现代文化史者也有很高的参考价值”。

上架建议：音乐理论

ISBN 978-7-5039-5440-5



定价：45.00元